

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Katedra teorie kultury (kulturologie)

DIPLOMOVÁ PRÁCE

KULTURNÍ DIMENZE SYMBOLŮ
JAKO REPLIKÁTORŮ INFORMACÍ:
Mediátory kultury v čase a prostoru

CULTURAL DIMENSIONS OF SYMBOLS
AS REPLICATORS OF INFORMATION:
Transmitter Substances of Culture in Time and Space

Barbora Půtová

Praha 2009

Vedoucí práce: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předloženou diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a odborné literatury.

V Praze 30. srpna 2009

Barbora Půtová

„Problémy se řeší nikoliv získáváním nových zkušeností, nýbrž dobrým sestavením toho, co je již dlouho známo.“

Ludwig Josef Johann Wittgenstein (1889-1951),
Philosophische Untersuchungen (Filozofická zkoumání, 1953)

Obsah

| | |
|---|----|
| ÚVOD | 7 |
| 1. MALÍŘSKÉ TECHNIKY | 9 |
| 1.1 MALÍŘSKÉ TECHNIKY NÁSTĚNNÉ | 10 |
| 1.1.1 Pravěká nástěnná malba | 10 |
| 1.1.2 Freska | 15 |
| 1.2 MALÍŘSKÉ TECHNIKY V DESKOVÉM A ZÁVĚSNÉM MALÍŘSTVÍ | 16 |
| 1.2.1 Enkaustika | 16 |
| 1.2.2 Akvarel | 19 |
| 1.2.3 Kvaš | 21 |
| 1.2.4 Tempera | 24 |
| 1.2.5 Olejomalba | 28 |
| 1.2.6 Pastel | 33 |
| 1.3 MALÍŘSKÉ TECHNIKY V KNIŽNÍM UMĚNÍ | 35 |
| 1.3.1 Iluminace | 35 |
| 1.3.2 Iniciála | 46 |
| 1.3.3 Bordura | 48 |
| 1.3.4 Drolerie | 49 |
| 1.3.5 Filigrán | 49 |
| 2. GRAFICKÉ A TISKOVÉ TECHNIKY A PROBLEMATIKA EX LIBRIS | 51 |
| 2.1 Tisk z výšky | 53 |
| 2.1.1 Dřevořez | 53 |
| 2.1.2 Dřevořez barevný a bílé linie | 57 |
| 2.1.3 Dřevoryt | 58 |
| 2.1.4 Linoryt | 59 |
| 2.1.5 Šrotový tisk | 61 |
| 2.1.6 Autotypie | 62 |

| | |
|--|-----------|
| 2.2 TISK Z HLOUBKY | 62 |
| 2.2.1 Mědiryt..... | 63 |
| 2.2.2 Oceloryt..... | 66 |
| 2.2.3 Suchá jehla | 66 |
| 2.2.4 Mezzotinta | 68 |
| 2.2.5 Lept | 70 |
| 2.2.6 Měkký kryt | 71 |
| 2.2.7 Akvatinta | 72 |
| 2.2.8 Heliogravura | 75 |
| 2.3 TISK Z PLOCHY | 76 |
| 2.3.1 Litografie..... | 76 |
| 2.3.2 Ofset..... | 78 |
| 2.3.3 Světlotisk | 80 |
| 2.3.4 Serigrafie..... | 82 |
| 3. KNIHTISK JAKO UNIVERZÁLNÍ MEDIÁTOR ŠÍŘENÍ KULTURY A PROBLEMATIKA INKUNÁBULÍ..... | 84 |
| 4. MODERNÍ A EXPERIMENTÁLNÍ VÝTVARNÉ TECHNIKY | 88 |
| 4.1 Frotáž | 88 |
| 4.2 Koláž..... | 89 |
| 4.3 Asambláž | 91 |
| 4.4 Akryl..... | 94 |
| 5. NOSITELÉ TIŠTĚNÉ A PSANÉ INFORMACE | 97 |
| 5.1 Hliněné tabulky..... | 97 |
| 5.2 Papyrus..... | 98 |
| 5.3 Amatl | 99 |
| 5.4 Pergamen | 100 |
| 5.5 Papír..... | 101 |
| 5.6 Tapa | 104 |

| | |
|---|------------|
| 6. ZÁVĚR..... | 105 |
| 7. SUMMARY..... | 106 |
| 8. LITERATURA | 107 |
| 8.1 Odborná literatura | 107 |
| 8.2 Zdroje literatury na internetových adresách..... | 115 |
| 9. SEZNAM UŽITÝCH ILUSTRACÍ V TEXTU..... | 116 |
| 9.1 Seznam ilustrací užitých v kapitole Malířské techniky..... | 116 |
| 9.2 Seznam ilustrací užitých v kapitole Grafické a tiskové techniky a problematika ex libris..... | 118 |
| 9.3 Seznam ilustrací užitých v kapitole Knihtisk a problematika inkunábulí..... | 121 |
| 9.4 Seznam ilustrací užitých v kapitole Moderní a experimentální techniky | 122 |
| 10. PŘÍLOHA – OBRAZOVÁ DOKUMENTACE..... | 123 |
| 10.1 Zdroje obrazové dokumentace na internetových adresách..... | 133 |

Úvod

Tak jako je základním atributem hmoty prostor a čas, je základním atributem člověka kultura. Vznik kultury jako specifického nadbiologického adaptačního mechanismu, zahrnujícího artefakty, sociokulturní regulativy a ideje, umožnil příslušníkům lidského rodu zahájit dějiny kulturní evoluce a přetvořit tvář naší planety. Příběh geneze lidské kultury byl zahájen již v období starého paleolitu před 2,5 milionu let výrobou jednoduchých kamenných artefaktů – oldovanské industrie, jejímiž tvůrci pravděpodobně byli příslušníci hominidních druhů *Homo habilis* a *Homo rudolfensis*. V průběhu další evoluce lidského rodu je možné sledovat postupnou kumulaci poznatků a rozvoj materiálních technologií, které lze dokumentovat na stále dokonalejších kamenných nástrojích z období staršího, středního a mladšího paleolitu. Ke kvalitativnímu zvratu v dějinách antropogeneze došlo v době, kdy naši příslušníci druhu *Homo sapiens* dosáhli plné lingvistické kompetence. Symbolický jazyk se stal novým mechanismem, který stimuloval rozvoj lidské kreativity a zásadním způsobem přispěl k akceleraci kulturní evoluce. Z období mladého paleolitu (40 000 – 11 500 př. n. l.) existují první doklady o vzniku sémiotické kultury. O tom, že raní anatomicky moderní lidé již byli schopni zmocňovat se světa prostřednictvím znaků a symbolů, svědčí paleolitické jeskynní malby z období aurignacienu (Chauvet) a magdalénien (Altamira, Lascaux, Rouffignac aj.).

Expanzi symbolické báze kultury zásadním způsobem urychlil objev písma, které vzniklo nezávisle na sobě ve starověkém Sumeru, Egyptě, Indii a Číně. V Novém světě lze zaznamenat existenci písma ve druhé polovině 1. tisíciletí našeho letopočtu u vyspělých mezoamerických indiánských kultur, jako byli například Mayové. Právě v období vzniku písma se zrodil problém symbolické replikace znalostí a vědomostí dávných kultur prostřednictvím mediátorů kultury. V průběhu starověku, středověku a novověku, lidstvo stále sofistikovanějším způsobem rozšiřovalo spektrum prostředků, jimiž zajišťovalo přenos negenetické informací („memů“) v čase a prostoru. Transmise kultury nabývala stále rafinovanějších podob na úrovni písma i obrazu. Mezi nejvýznamnější mediátory, umožňující replikaci a přenos poznatků ve vědě i umění, patří zejména malířské, grafické a tiskové techniky. Tyto mediátory zajistily zachování historické kontinuity, transmise kulturního dědictví a v současné době zásadním způsobem utvářejí normativní a hodnotové orientace v moderní společnosti. Jejich prostřednictvím dochází také k vytváření modelů umělé reality, která aktivně ovlivňuje vnímání a interpretaci světa. Podle mého názoru malířské, grafické,

tiskové, moderní a experimentální techniky představují významný nástroj vlivu kultury na člověka.

Práci tvoří pět relativně autonomních částí, které jsou věnované deskripci, analýze a interpretaci jednotlivých replikačních technik z hlediska jejich technologického, sociálního a kulturního potenciálu. Cílem práce je vytvořit syntetickou a interdisciplinární studii, v níž budou techniky umožňující replikaci písma a obrazu prezentovány jako jev „sui genesis“, který se vyvíjí podle svých vlastních zákonitostí. Dále prokázat hypotézu, že tyto mediátory aktivním způsobem ovlivňují chování a prožívání člověka jako příslušníka určité kultury. Práce neaspíruje na úplné a vyčerpávající zpracování dané problematiky. Je vedena spíše snahou sjednotit a konceptualizovat jednotlivá témata, zasadit je do širší kategoriální sítě a prezentovat je jako kulturologicky relevantní problematiku.

1. Malířské techniky

Malířské techniky jako mediátory vlivu kultury na člověka představují prostředky tvorby, sdílení, uchování a předávání kulturních idejí a vizuálních obrazů. Z kulturologického hlediska lze na malířské techniky pohlížet jako na kulturní nositele umělecké informace, které prostřednictvím obrazu přispívají k uchování kulturní kontinuity a kulturního dědictví lidských skupin v historickém čase a šíření symbolických obsahů v geografickém prostoru. Malířské techniky lze považovat za umělecký prostředek reflexe přírodní a sociokulturní reality. V průběhu dějin lidské kultury se malířské techniky, jako kulturní mediátory, staly významným nástrojem endogenní a exogenní kulturní změny.

Počátky malířských technik lze spatřovat období pravěku v souvislosti s jeskynní nástěnnou malbou a s malbou na skalních převisech. Starověké malířské techniky reprezentují umělecké projevy enkaustiky, tempery, akvarelu a kvaše. Rozvoj malířských technik v období středověku je spojován zejména s rozmachem olejomalby, která si udržela výsadní postavení kontinuálně do současnosti. Na pomezí malířských a kresebných technik stojí pastel, který je možné považovat současně za nástroj i technické realizace umělecké tvorby. V současnosti je však zcela relevantní jej považovat za malířskou techniku.

Malířské techniky je možné klasifikovat na základě zvolené podložky, malířského náčiní, složení barev a způsobu jejich použití. Klasický postup, uplatňovaný v malířských technikách, zahrnuje dvě základní fáze, při nichž postupně vzniká podklad a podmalba. V závěrečné fázi dochází k nanesení samotné malby. V případě malířských technik, jako akvarel, kvaš a pastel, mohou být jednotlivé činnosti zaměňovány nebo zcela vynechány. Při klasifikaci malířských technik lze využít kritéria jako dimenzi času, geografického prostoru, funkce a námětu. Malířské techniky varíují od malby volné, k malbě vázané na architekturu, malbě monumentální nebo komorní.

Malířské techniky od doby svého vzniku výrazně ovlivňovaly způsob objektivace kulturních idejí. Rozhodující roli sehrály nejenom v dějinách evropské kultury, ale také v jiných kulturních oblastech a okruzích. V průběhu šíření západní kultury je možné sledovat také vzájemné ovlivňování a obohacování různých světových kultur odlišnými malířskými díly a technikami. Malířské techniky byly s nástupem avantgardních uměleckých směrů vystaveny mnoha kulturním modifikacím a v některých případech sloužily jako inspirační zdroj pro vznik moderních a alternativních technik.

1.1 Malířské techniky nástěnné

1.1.1 Pravěká nástěnná malba

Interpretace pravěkých nástěnných maleb představuje předmět archeologického, etnologického, kunsthistorického a antropologického bádání. Rané interpretace nástěnných maleb se zakládaly na dobové atmosféře přelomu 19. a 20. století. Uplatnila se zejména koncepce *l'art-pour-l'artismu* („umění pro umění“) nebo etnologické modely, jako například lovecká magie, tabu, iniciační a jiné rituály. V průběhu 20. století nastalo přehodnocení dosavadních přístupů ze strany pozitivisticky koncipované kritiky a jejich nahrazení přístupy novými, které vycházely z archeologického záznamu a nebyly poplatné analogiím. Empirická data tak byla nahlížena z pozic strukturalismu a dalších filozofických systémů tohoto období. Ve druhé polovině 20. století nastupují nové metody a techniky datování a analýzy, včetně mikroskopických pozorování. Ty přinesly detailnější vhled do výrobní, respektive tvůrčí technologie, a do vzájemných vztahů (posloupností) zobrazovaných prvků na témže artefaktu. V důsledku toho se zrodily také nové interpretace, z nichž lze uvést umění jako formu grafického vyjádření času v obecné rovině (kumulující se zářezy), konkrétního ročního období nebo doby těhotenství ženy (Venuše).¹ Jejich autorem, byl americký archeolog a antropolog Alexander Marshack (1918-2004). Koncem 20. století se dochází k uplatnění několika dalších teorií, zejména etnoarcheologie a psychologie v souvislosti se změněnými stavy vědomí, vlivem drog nebo šamanismem, jejichž zastáncem je zejména jihoafrický antropolog a archeolog James David Lewis-Williams (narozen 1934).² Až do současnosti, navzdory univerzálně platnému kontextuálnímu přístupu, vede analýza pravěkých nástěnných maleb k nejednoznačným a diskutabilním interpretacím a výkladům.

Počátky malířských technik lze klást do období mladého paleolitu (40 000 – 11 500 př. n. l.) a spojit s expanzí moderního člověka (*Homo sapiens sapiens*) do celého světa. Období mladého paleolitu zahrnuje čtyři fáze: aurignacien (40 000 – 25 000 let př. n. l.), gravettien (33 000 – 22 000 let př. n. l.), solutréen (22 000 - 18 000 př. n. l.) a magdalénien (18 000 – 11 500 let př. n. l.). Důležitý vývojový článek zde představuje nástěnná malba, jako typ umělecké tvorby, který je považován za jeden z prvních dokladů lidské umělecké a symbolické imaginace. Pravěké nástěnné umění zprostředkovává dílčí průhledy do estetických, mentálních a sociálních vztahů uvnitř lovecko-sběračských komunit.

¹ SVOBODA J. A., Čas lovců: Aktualizované dějiny paleolitu. In: MALINA J., ed.: Panoráma antropologie: biologické – sociální – kulturní, Brno 2009

² LEWIS-WILLIAMS D., Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění, Academia, Praha 2007

K rituálním, dekorativním a výtvarným účelům se v období mladého paleolitu užívaly látky původu minerálního (například červená, žlutá a černá barva zejména z oxidů železa a oxidů manganu, bílá barva z vápence nebo kaolinu) nebo rostlinného (například vyluhované trávy nebo listí). Paleolitičtí lovci-sběrači barviva drtili mezi dvěma kameny a prášek mísili s pojidlem. Pojidlo vytvářeli z různých složek, jako byl tuk, vaječný bílek, krev, rostlinné šťávy nebo rybí rosol. Skladba pojidla byla zvolena patrně podle charakteru povrchu hornin a s ohledem na vlhkost skalních stěn. Například jihoafričtí Sanové (Křováci) užívali jako pojidlo barev pro malbu na skalních převisech obsah ptačích nebo pštrosích vajec. Archeologické nálezy dokládají výrobu malířských „voskovek“ z prášku a tvrdnoucí pasty.³ Z černého barviva nástěnných maleb lze prostřednictvím radiokarbonové metody doložit přesnou dataci vzniku nástěnných maleb (Cosquer, Cougnac, Gargas, Pech Merle). Malířské náčiní představovaly štětce patrně z žíní, zvířecích chlupů nebo z rozcupovaných větévek. „...a tam, kde bylo třeba vytvořit větší barevnou plochu, vypomáhali si malíři zřejmě kusem kožešiny.“⁴ Lampy, sloužící k osvětlení jeskynních prostor, tvořily zpravidla hrubé kamenné artefakty opatřené důlky pro nalití tuku a zasazení knotu. Zároveň se nevylučuje možnost, že mohly být užívány jako malířské palety k míchání barviv. K výzdobě stěn sloužila dřevěná lešení, jejichž relikty lze doložit například ve francouzské jeskyni Rouffignac.⁵

Významný komplex mladopaleolitických jeskynních maleb je koncentrován ve franko-kantabrijské oblasti (jižní Francie, severní Španělsko a Portugalsko). Nejranější jeskynní malby zde byly nalezeny ve francouzské jeskyni Chauvet (33 000 - 25 000 př. n. l.), které jsou charakteristické nadčasovým vyobrazením prehistorických zvířat (nosorožec, kůň, pratur, medvěd), včetně kočkovitých šelem. Linie jejich malby se vyznačují sytými černými odstíny, které umocňují dramatické vyznění dynamického pohybu kočkovité smečky. Na jedné z maleb, kterou lze interpretovat jako hyenu stojící nad panterem, se zachoval obtisk tlapy jeskynního medvěda. Plocha povrchu svislého skalního kuželu byla mladopaleolitickými umělci využita ke spekulativnímu vyobrazení ženských boků a stydkého trojúhelníku zvané Čarodějka.⁶



1. nástěnná malba
(Chauvet)

³ MOHEN J. P., Prehistoric Art. The Mythical Birth of Humanity, Pierre Terrail, Paris 2002

⁴ MALINA J. – MALINOVÁ R., Dvacet nejvýznamnějších archeologických objevů dvacátého století, Svoboda, Praha 199, s.130

⁵ MATOUŠEK V. - DUFKOVÁ M., Jeskyně a lidé, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1998

⁶ DESCHAMPS E. B. – HILLAIRE CH. – CHAUVET J. - M., Dawn of Art. The Chauvet Cave: The Oldest Known Paintings in the World, Harry N. Abrams, New York 1996
WHITLEY D. S., Handbook of Rock Art Research, Altamira Press, Walnut Creek 2001

Působivé ztvárnění koně a páru tučňáků se nachází ve francouzském jeskynním systému Cosquer (30 000 - 28 000 př. n. l.), které ústí od konce doby ledové do Středozemního moře. Jedinečná tvůrčí aktivita mladopaleolitických lovců je patrná na nástěnných malbách, vyzdobených například malbou lososa a mamuta v červeném tónu, ve francouzském jeskynním komplexu Arcy-sur-Cure (28 000 – 27 000 př. n. l.). V jeskyni Cougnac (27 000 – 22 000 př. n. l.) na území Francie se nachází malby, umístěné v prostředí krápníkových sálů. K převládajícím vyobrazením zde lze přiřadit mamuty, kozorožce a jeleny. Malbu antropomorfní postavy, zasaženou šípy, je možné považovat za jeden z dokladů černé magie.⁷ Ve francouzské jeskyni Font de Gaume (25 000 př. n. l.) bylo při malbě využito přírodních formací skalního povrchu (krápníky a konkavity), které tvoří komplementární součást malebné kompozice koní a bizonů.⁸ Sugestivně vyznívá zejména malba, která zachycuje soba stojícího naproti své družce, jíž laská jazykem.

Originální projev umělecké imaginace představují negativní a pozitivní otisky lidských končetin, zejména rukou, jako kompozice nebo součásti jiných kompozic. Negativní otisky rukou vznikly přiložením ruky na skalní povrch a následným rozprášením barvy přímo ústy, popřípadě dutou kostí, v oblasti ruky. Pozitivní otisky rukou vznikly přiložením a přitlačením nabarvené ruky na skalní povrch. Za jedno z nejstarších nalezišť negativních otisků rukou je pokládána francouzská jeskyně Gargas (27 000 př. n. l.).⁹ Negativní otisky rukou se nacházejí například v další francouzské jeskyni Pech Merle (24 500 – 19 500 př. n. l.), kde tvoří součást kompozice skvrnitých koní (grošáků).¹⁰ Pozitivní otisků rukou se nacházejí na území Francie v podzemních jeskynních systémech Les Trois Frères a Les Tuc d'Audoubert (14 000 př. n. l.) a v jeskyni Montespan (14 000 – 11 000 př. n. l.). Španělské naleziště v oblasti kuželovitého kopce El Castillo, ukrývá v několika jeskyních (El Castillo, Las Monedas, Las Chimenas a La Pasiega) plastické otisky rukou, vzniklé kombinací pozitivní a negativní techniky (13 100 – 12 500) př. n. l.). V jeskyni El Castillo, lze navíc spatřit symbolické znaky, například řadu červených bodů uspořádaných do geometrických tvarů. Odlišná variace znaků, evokující nápisovou pásku, je vyobrazena v jeskyni La Pasiega.¹¹ Otisky rukou jako transkulturní motiv prehistorické nástěnné malby lze doložit také v jihoaustralské jeskyni Koonalda (22 000 – 15 000 př. n. l.).¹²

⁷ SVOBODA J. A., Čas lovců: Aktualizované dějiny paleolitu. In: MALINA J., ed.: Panoráma antropologie: biologické – sociální – kulturní, Brno 2009

⁸ BIEDERMANN H., Höhlenkunst der Eiszeit: Wege zur Sinndeutung der ältesten Kunst Europas, DuMont, Köln 1984

⁹ WHITLEY D. S., Handbook of Rock Art Research, Altamira Press, Walnut Creek 2001

¹⁰ BAHN P. G., The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art, Cambridge University Press, Cambridge

¹¹ POWELL T. G. E., Prehistoric Art, Thames and Hudson, London 1966

Nejznámějšími jeskynnými archeologickými lokalitami ve franko-kantabrijské oblasti jsou francouzská jeskyně Lascaux (17 000 – 15 500 př. n. l.) a španělská jeskyně Altamira (16 400 – 13 100 př. n. l.). Jeskynní komplex Lascaux, označovaný jako Sixtinská kaple pravěku, zahrnuje 7 prostorových částí, jež obsahují na 600 nástěnných maleb. Charakter vápencových krystalů na skalní hornině způsobuje lakovaný efekt nanesené malby, jejíž sugestivitu stupňuje kombinace červené, černé a žluté barvy.¹³ Ta je navíc komplementární s plochami ponechanými v původní bílé barvě skály, přirozenými skalními útvary a reliéfy. V části zvané *Sál býků* (*Velký sál*) lze na kopulovitém stropě spatřit impozantní smečku zvířat zvanou *Býčí hlídka*, již dominuje konfigurace býků a koní, v jejíž hloubce pozadí jsou zobrazení jeleni. Součástí této smečky tvoří imaginární malba zvířete s dvěma rohy považovaného za jednorožce, jehož přední levá noha je částečně překryta zvířetem. Klenba části zvané *Galerie* je pokryta kompozicí hovězího dobytka a koní s vystínovanou zvířecí srstí, již doplňují geometrické obrazce a rozmanitě rozmístěné šipky. Část zvaná *Chrámová loď* je vyzdobena malbou dvou bizonů, jejichž těla se částečně překrývají a svým umístěním ve výklenku vytvářejí dojem, že zvířata vybíhají z nitra skály. Centrální scéna v *Šachtě mrtvého muže* představuje schematizovanou mužskou figuru s ptačí hlavou a ztopořeným falem, po jehož straně se nachází pták na tyči zabodnuté do země a lineární znaky. Naproti muži je zachycen útočící býk s mrskajícím ocasem, z jehož břicha, zasaženého šípem, vyhřezávají vnitřnosti.¹⁴ Schematické znaky (piktogramy) na stěnách v této jeskyni odrážejí široký vokabulář, obsahující dokumentaci o světě paleolitických lovců. V této souvislosti se o paleolitických lovcích vyjádřil francouzský archeolog André Leroi-Gourhan (1911-1986): „V Lascaux jsem skutečně uvěřil, že se dostali velmi blízko k abecedě.“

Další pokladnice pravěkého nástěnného umění – jeskyně Altamira fascinuje nástěnnou malbou, která archeology inspirovala k využití strukturální teorie binárních opozic. Strukturalismus francouzského antropologa Claude Lévi-Strausse (1908) aplikovali na interpretaci prehistorických maleb zejména André Leroi-Gourhan a francouzská archeoložka a historička umění Annette Laming-Emperaireová (1917–1977). Podle jejich názoru lze

SVOBODA J. A., *Mistři kamenného dláta: Umění pravěkých lovců*, Panorama, Praha 1986

¹² BAHN P. G., *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1998

¹³ JELÍNEK J., *Umění v zrcadle věků: počátky umělecké tvorby*, Moravské zemské muzeum – Ústav Anthropos Brno, Brno 1990

POWELL T. G. E., *Prehistoric Art*, Thames and Hudson, London 1966

¹⁴ KÜHN H., *Eiszeitmalerei 50 000 – 10 000 v. CHR.*, R. Piper & Co Verlag, München 1956

PATURI F. R., *Zeugen der Vorzeit: Auf den Spuren europäischer Vergangenheit*, Econ Verla Düsseldorf, Wien 1976

SVOBODA J. A., *Čas lovců: Aktualizované dějiny paleolitu*. In: MALINA J., ed.: *Panoráma antropologie: biologické – sociální – kulturní*, Brno 2009

opoziční zobrazení robustního bizona a štíhlého koně analogicky přirovnat k mužskému a ženskému principu. Annette Laming-Emperaireová spatřovala v zobrazení bizona symbol muže a v zobrazení koně symbol ženy.¹⁵ Oproti tomu André Leroi-Gourhan interpretoval zobrazení bizona jako symbol ženy a v zobrazení koně nacházel symbol muže.

Velký panel ve španělské jeskyni Tito Bustillo (14 300 př. n. l.) je opatřen vyobrazením polychromního koně a dalších zvířat, které jsou obklopeny rytinami, spontánně rozprostřenými po stěnách. Podzemní potok v této jeskyni umocňuje živou atmosféru těchto maleb jako živého příběhu, zasazeného do reálné scenerie. Sugestivní malby prehistorické fauny v dynamickém pohybu (koní a bizonů) byly nalezeny ve francouzských jeskyních Rouffignac (14 000 př. n. l.) a Niaux (14 000 – 13 000 př. n. l.). Z malebných kompozic v jeskyni Niaux, na nichž je zřetelná modelace v jeskynním jílu, vyniká malba koně s neobvykle dlouhým ocasem.¹⁶ Ojedinelá kompozice bizona odcházejícího od bizoní samice a mláděte zdobí francouzskou jeskyni Le Portel (13 000 let), jejíž konturové malby zahrnují také vyobrazení sobů a sov.¹⁷

Na území severní Eurasie byly prehistorické nástěnné malby nalezeny v jižním pohoří Ural v jeskyních Kapová (Šulgan-Taš) a Ignatijevská (Jamazy-Taš), které vznikly v období před 15 000 – 13 000 př. n. l.¹⁸ „V jeskyni Kapová můžeme hluboko v podzemí spatřit na stěnách malby koně, mamuta, nosorožce a geometrické motivy.“¹⁹ Za nejstarší nástěnnou malbu na českém území je považována jednoduchá černá malba cervida v Jižní odbočce na Býčí skále (Moravský kras), již český archeolog Martin Oliva (narozen 1951) považuje za paleolitickou (gravettien).²⁰

V Africe byly nejstarší nástěnné malby objeveny v jihoafrické Namibii v jeskyni Apollo 11 (27 000 – 25 000 let). Nástěnné malby na skalních převisech a v jeskyních (Nswatugi, Bambata, Silozwane a Pomongwe) národního parku Matopo v Zimbabwe jsou svědectvím o životě původního afrického obyvatelstva Sanů (Křováků). Obrazy se vyznačují četnými variacemi zobrazení antropomorfních a zoomorfních námětů, z nichž některé vznikly již v období před 14 000 – 16 000 lety př. n. l.²¹ Na území Austrálie byli tvůrci nástěnných

¹⁵ BAHN P., *Cave Art: A Guide to the Decorated Ice Age Caves of Europe*, Frances Lincoln, London 2007

LAMING A., *Lascaux am Ursprung der Kunst*, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1962

¹⁶ LEWIS-WILLIAMS D., *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění*, Academia, Praha 2007

TURNER J. ed., *The Dictionary of Art XXV.*, Grove, New York 1996

¹⁷ BIEDERMANN H., *Höhlenkunst der Eiszeit: Wege zur Sinndeutung der ältesten Kunst Europas*, DuMont, Köln 1984

¹⁸ WHITLEY D. S., *Handbook of Rock Art Research*, Altamira Press, Walnut Creek 2001

¹⁹ MATOUŠEK V. - DUFKOVÁ M., *Jeskyně a lidé*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1998, s.59

²⁰ SVOBODA J. A. ed., *Prehistorické jeskyně*, Archeologický ústav AV ČR, Brno 2002

²¹ WHITE R., *Prehistoric Art: The Symbolic Journey of Humankind*, Harry N. Abrams, New York 2003

maleb původní obyvatelé (Aboriginové). Obrazy vznikaly v jeskyních a na skalních převisech v období od 50 000 let. Australské malby je obtížné datovat, neboť byly realizovány prostřednictvím hlinek, jež obsahují zanedbatelné množství uhlíku. K jejich největší koncentraci dochází na území dnešního národního parku Kakadu v Arnhémské zemi a v regionech Kimberley a Pilbara.²² Vrcholné období australské domorodé tvorby je spjaté s tzv. rentgenovou malbou (2 000 př. n. l.), znázorňující vnitřní strukturu objektu zvířat a lidí (páteř, plíce, srdce, střeva aj.) prostřednictvím geometrických vzorů nebo detailní vizualizace. Tradice rentgenové malby se udržela nepřetržitě do současnosti.²³



2. nástěnná malba
(Bhimbetka)

Skalní nástěnné malby byly objeveny také na území indického státu Madhjadpradéš ve skalním komplexu Bhimbetka (12 000 – 7 000 př. n. l.), jež se vyznačují rozmanitostí námětů - ptáci, lotosové květy, ryby, tančící figury se symbolickými hudebními nástroji.²⁴

1.1.2 Freska

Primární malířskou techniku nástěnné malby v kontextu západního umění zosobňuje freska, která je prováděna do čerstvé a vlhké vápenné omítky. Barviva jsou před aplikací na omítku rozpuštěna ve vápenné vodě. Za působení oxidu uhličitého dochází během pozvolného procesu karbonatace k vytvoření nerozpustné minerální vazby částec pigmentů na povrchu omítky. Trvanlivost a kvalita fresky závisí na krystalické struktuře vzniklého uhličitánu vápenatého. Fresku lze malovat na kamenné, smíšené nebo cihlové zdivo, přičemž vlastní podklad klasické freskové malby tvoří vápenná omítka, nanášená obvykle ve třech vrstvách. Spodní vrstvu představuje jádrová omítka z hrubého písku a šterku zvaná trullisatio, která vyrovnává nerovnosti podložky. Na tuto podložku je aplikována štuková omítka z hrubého a jemného písku označovaná arriccio, popř. arriciato. Ta se pokrývá finální tenkou vrstvou jemného štku - intonaco, do níž umělec provádí malbu. Podle charakteru malby volíme jemné intonaco se silně hlazeným povrchem nebo drsné intonaco, plněné hrubším pískem. Jemně hlazené intonaco je vhodné pro malbu nanášenou ve velmi tenké vrstvě a hrubé intonaco umožňuje pastózní malbu, nanášenou v několika vrstvách různé síly. K vazbě barev

²² BRANDL E. J., Australian Aboriginal Paintings in Western and Central Arnhem Land, Australian Institute of Aboriginal Studies, 1973

²³ MOHEN J. - P., Prehistoric Art. The Mythical Birth of Humanity, Pierre Terrail, Paris 2002

²⁴ SANKALIA H. D., Pre-Historic Art in India, Vikas, New Delhi 1978

v intonacu dochází během krátkého časového intervalu (7-12 hodin). Z tohoto důvodu byla omítka členěna na pracovní díly (giornáty), malířsky zpracovatelné v průběhu jediného dne. Původní postup zahrnoval přípravnou kresbu zvanou sinopia, která spočívala v lehkém náčrtku uhlím. Po korekci náčrtku byla provedena definitivní kresba štětcem červenou rudkou, rozpuštěnou ve vodě. Vývoj monumentální nástěnné malby si však vyžádal přípravu kartonů, které sinopii zcela vytlačily. Kresba bývá na vlhkou omítku přenášena z kartonu perforováním ostrým předmětem do měkké omítky. Spolehlivější pauzování kresby poskytuje zaprašování tampóny s dřevěným uhlím perforovanými liniemi kresby a proprašování perforované kresby práškovým uhlím (spolverare nebo též poncif). U rozměrných stěn byla malba prováděna v páslech zvaných pontate, které korespondovaly s jednotlivými patry lešení. Vlastní malba se nanášela většími kulatými štětci s dlouhými měkkými štětinami. Pro urychlení vazby pigmentů k barevné vrstvě mohl být povrch mírným tlakem přejížděn bronzovým válečkem. Modelace na fresce bylo dosahováno zesvětlováním tmavších základních odstínů, později jemným šrafováním.

Klasickou ukázkou umění renesanční fresky je výzdoba ve vatikánských stancích (Stanza della Segnatura), kterou realizoval italský malíř Raffael Santi (1483-1520). Ucelenou, výtvarně dokonale propracovanou, kompozicí se vyznačuje zejména freska *Athénská škola* (1510-1511), zasazená do architektonického rámce, umocňujícího harmonii celého výjevu. V kontextu západního umění se lze s technikou fresky většinou setkat pod souhrnným označením nástěnná malba. Tento zjednodušující přístup vede ke zkresleným interpretacím techniky fresky. Výzvou pro současné historiky umění se tak stává přehodnocení dosavadního přístupu ke klasifikaci nástěnných maleb a opětné nastolení vědeckého aparátu, zejména přesné terminologie – pravá freska (buon fresco), freska alla prima a temperová nástěnná malba.

1.2 Malířské techniky v deskovém a závěsném malířství

1.2.1 Enkaustika

V období starověkého Egypta se prosadila technika enkaustiky, která zaznamenala svůj vrchol v období helénismu a v současnosti opětné nabývá na významu. Enkaustika využívá jako pojidlo a výtvarný výrazový prostředek, teplem roztavený včelí vosk. Tato technika spočívá v malbě voskovými barvami nanášenými za tepla přímo na podložku speciálními nahřívanými špachtlemi nebo tvrdšími štětinovými štětci, popř. kartáči. Ve

starověké antice docházelo k ohřátí voskových barev v kovových nádobkách nebo na měděné paletě nad ohřívací – sudy i koši naplněnými žhavým uhlím. K aplikaci horké barvy na podložku se užíval bronzový nástroj. Ten byl z jedné strany opatřen lžičkou (cestrum) k nanášení horké barvy a z druhé strany špachtlí (cauterium) na roztírání tuhnoucí barvy.²⁵ Během malířské práce musela být podložka ponechána ve vodorovné poloze, aby horká barva nestékala. Pastózní nánosy voskových barev procházely v závěrečné fázi enkaustací, tj. sekundárním rozžehlováním nebo broušením. Vzniklé umělecké dílo mohlo být vyleštěno lněným hadrem nebo měkkým kartáčem. V současnosti může být enkaustika provedena prostřednictvím elektricky zahříváných špachtlí, štětců a palety.²⁶ Včelí vosk je získáván ze včelích pláství v horké vodě. Již ve starověku byl čištěn převářením a bělen působením slunečního světla. Chemicky je vosk směsí éterů mastných a voskových kyselin. Zdrojem vosku mohla být také rostlina esparto (*Macrochloa tenacissima*, *Stipa tenacissima*), označovaná též halfa, rostoucí v Severní Africe a na jihu Španělska.²⁷ Vedle tradičního způsobu zpracování enkaustiky lze rozeznat enkaustiku vzniklou kombinací včelího vosku s přírodní pryskyřicí (popř. s jinými druhy vosků) nebo kombinací včelího vosku a voskové emulze. Za podložku pro enkaustiku již ve starověkém Egyptě sloužilo dřevo a lněné plátno, natažené na dřevěnou desku. Enkaustika mohla být aplikována i na kámen (žula, porfyr, opuka, mramor) a v řecké antice na slonovinu, rohovinu a keramické dlaždice. Pro moderní enkaustiku je typické užívání plátna, překližky a masonitové desky.²⁸ Malba prostřednictvím vosku jako pojidla maleb byla v minulosti hojně vyhledávána, neboť voskové barvy tuhnou okamžitě po nanesení na podložku a malba se vyznačuje transparentností a mokrým efektem. Vzhledem ke své chemické stálosti propůjčuje vosk barevné vrstvě odolnost vůči působení vlhkosti a optickou stálost. Pro tyto vlastnosti byla enkaustika používána jako ochranný nátěr řeckých válečných a obchodních lodí či dřevěných výrobků.

Rané projevy enkaustiky lze doložit v období starověkého Egypta, kde se uplatňovala v deskové malbě a dekorativní malbě v interiérech. Zvláštní využití enkaustiky je spjato v období starověké antiky s monochromní výzdobou plastik a polychromní výzdobou plastik (ganosis) a architektury.²⁹ O zdokonalení technologie enkaustiky se zasloužil řecký malíř Pausiás ze Sikyónu (1. polovina 4. století), který využíval výtvarných prostředků této

²⁵ MAYER R., The Artist's Handbook of Materials and Techniques, Viking Penguin, New York 1981

²⁶ SLÁNSKÝ B., Technika malby, malířský a konzervační materiál, díl I. Paseka, Praha a Litomyšl 2003

²⁷ GLASTRUP J., A Note on the Analysis of the Binding Medium from a Phoenician Shipwreck. Studies in Conservation [online]. February 1995, vol. 40, s. 1, pp. 65-68 [citováno 5. srpna 2008]. Dostupné z <[http://www.jstor.org/sici?sici=00393630\(199502\)40%3A1%3C65%3AANOTAO%3E2.0.CO%3B2-7](http://www.jstor.org/sici?sici=00393630(199502)40%3A1%3C65%3AANOTAO%3E2.0.CO%3B2-7)>.

²⁸ LOSOS L., Techniky malby, Aventinum, Praha 1994

²⁹ VITRUVIUS, Deset knih o architektuře, Svoboda, Praha 1979

techniky v dekorativním a žánrovém malířství. V souvislosti s deskovou malbou dosáhla vysoké úrovně a realizace v helénistických mumiových portrétech v egyptské oáze Fajjúm (1. – 4. století n. l.).³⁰ V 6. století byly prostřednictvím enkaustiky malovány ikony z kláštera svaté Kateřiny na Sinaji. Od 7. století představovala enkaustika hlavní uměleckou techniku byzantských ikon zvaných Blacherniôtissa, které zobrazovaly Pannu Marii v podobě oranta.³¹ Označení enkaustika zavedl římský spisovatel a vysoký správní činitel Gaius Plinius Secundus (23-79) v díle *Naturalis Historiae libri XXXVII. (Zkoumání přírody)* z 1. století.³² Doklady o existenci enkaustiky zaznamenávají středověké rukopisy. Za jeden z nejstarších rukopisů rozšířený od raného středověku lze označit *Mappae Clavicula* (Klíček k barvení), který obsahuje několik variant receptů pro malbu voskem na dřevo, tkaniny a pergamen. Enkaustika ustoupila do pozadí až ve 12. století, kdy byla nahrazena vaječnou a voskovou temperou. Literární doklad o užití voskové malby lze nalézt v malířském receptáři z roku 1431 *Experimenta de coloribus* (Pokus s barvením), jehož autorem byl pařížský advokát a kancléř Jehan Le Bègue (narozen 1368). S technikou enkaustiky experimentovali mnozí umělci moderního umění, např. francouzský malíř Vincent van Gogh (1853-1890), mexický malíř Diego Rivera (1886-1956) a představitelé amerického pop artu Jasper Johns (1930) a Robert Rauschenberg (1925-2008). Techniku enkaustiky používali také američtí umělci malířka Rifka Angel (1899-1986) a představitel bostonského expresionismu malíř Karl Zerbe (1903-72).³³ V našem prostředí jejích předností využil český malíř Václav Kiml (1928-2001), František Ronovský (1929-2006) a česká malířka Eva Brýdlová (1926).³⁴ Výtvarných prostředků enkaustiky uplatňují američtí umělci Tony Scherman (1950) a Martin Kline (1961).³⁵ Originální využití techniky enkaustiky v kombinaci s vrstvenou tkaninou a rytým efektem lze doložit od 16. do 18. století na ostrově Samar (Filipíny) pod označením kut-kut. Tento umělecký proces představuje spojení západní starověké techniky s výrazovými prostředky autochtonní ostrovní kultury.



3. enkaustika
(kut-kut)

³⁰ SVOBODA L. a kol., Encyklopedie antiky. Academia, Praha 1973

³¹ LAZAREV V., Svět Andreje Rubleva, Vyšehrad, Praha 1981

ROYT J., Slovník biblické ikonografie, Karolinum, Praha 2006

³² KROUPA J., Školy dějin umění: Metodologie dějin umění I., Masarykova univerzita, Brno 2007

³³ CHAET B., The Boston Expressionist School: A Painter's Recollections of the Forties. Studies in Conservation [online]. 1980, vol. 20, s. 1 [citováno 5.srpna 2008]. Dostupné z

<[http://www.jstor.org/sici?sici=0003-9853\(1980\)20%3A1%3C25%3ATBESAP%3E2.0.CO%3B2-D](http://www.jstor.org/sici?sici=0003-9853(1980)20%3A1%3C25%3ATBESAP%3E2.0.CO%3B2-D)>.

³⁴ URBAN J., František Ronovský, JAKURA, Praha 2007

³⁵ Tony Scherman [online]. Last revision 20th April 2006 [citováno 1.srpna 2008]. Dostupné z <<http://www.tonyscherman.com/frames/mainframeex.html>>.

1.2.2 Akvarel

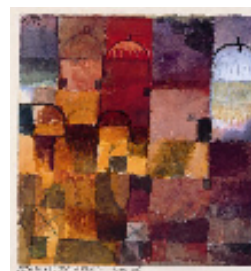
Malířská technika, která je doložena již ve starověkém Egyptě v souvislosti s papyry *Knihy mrtvých* (1 550 př. n. l.) a dřevěnými sarkofágy, bývá označována jako akvarel. Tato technika je založena na průsvitnosti vodových barev. Stupeň průsvitnosti závisí na množství užití akvarelového ředidla – vody. Významnou složku akvarelové barvy představuje pojídlo, jímž může být arabská guma, tragant nebo ovocná guma a dextrin. Historickými pojidly bylo fíkové mléko, vaječný bílek, med a šťáva z kvetoucího jasanu zimnáře (*Fraxinus ornus*). Přísady, nejčastěji roztoky pryskyřic (bílý šelak nebo akrylátové matné laky), snižují rozpustnost barevných vrstev a vytvářejí efekt malířské techniky tempery. Aplikace akvarelu je možná přímo míchanými barevnými odstíny nebo složitým vrstvením za použití lavírované monochromní podmalby. Přímá aplikace nevyžaduje podmalbu. Pracuje nanášením průsvitných barevných vrstev – lazurováním, které dovolují prosvítání spodních barevných vrstev a modifikují jejich původní barevný odstín. Lavírovaná monochromní podmalba představuje kresbu s omezeným počtem použitých barev, většinou provedených tuší nebo jednou, popř. dvěma podobnými vodovými barvami a vodou.³⁶ Technika malby akvarelem může být dále rozlišena na techniku malby mokrou barvou do mokrého podkladu a na techniku suchého štětce. Při technice mokré barvy do mokrého podkladu postup zahrnuje předem navlhčenou plochu nebo doposud nezaschlou pomalovanou plochu. Tato technika podporuje stékání barvy a vody a výsledkem jsou rozpité tvary a kontury. Technika suchého štětce vyžaduje téměř suchý štětec s nízkým množstvím barvy, která otíráním plochy ulpívá na povrchu a zanechává granulovanou strukturu. Za vyhledávaný podkladový materiál techniky akvarelu lze označit pergamen, hedvábí, slonovina a papír, v čínském a japonském akvarelu zejména rýžový a ruční papír z papírovníku čínského (*Broussonetia papyrifera*). Akvarelovou malbu je možné nanášet prostřednictvím štětce, zejména z kuní, sobolí nebo vydří srsti. Pro zvýšení intenzity lesku a ochrany povrchu je možné použít ochranný lak.

V období středověku doznala specifického využití v knižní iluminaci, zejména v malbě na pergamenu a slonovinu. V období renesance akvarel sloužil ke kolorování kreseb, dřevořezů, kartonů a k přípravě definitivní malby. Jako druh malby získal proslulost v souvislosti se studiemi rostlin a krajin německého malíře a grafika Albrechta Dürera (1471-1528). V 16. století vytvořil krajinomalby a mytologické náměty v akvarelu vlámský malíř Hans Bol (1534-1593). V 17. století nizozemští a vlámské mistři využívali předností akvarelové techniky pro potřeby lavírování krajinných skic. Pro potřeby fresky sloužil akvarel

³⁶ SMITH R., Encyklopedie výtvarných technik a materiálů, Slovart, Praha 2000

jako rychlý pracovní prostředek tvorby studijních kompozic. Technika akvarelu se uplatnila zejména v portrétní miniatuře.³⁷ Na špičkové úrovni tvořili studie krajin v akvarelu francouzští malíři Nicolas Poussin (1594-1665) a Claude Lorrain (1600-1682). V průběhu 18. století zaznamenal akvarel konjunkturu ve Velké Británii, kde podnítili zájem o tuto techniku William Turner (1775-1851), Richard P. Bonington (1802-1828) a Thomas Girtin (1775-1802). Výrazové prostředky akvarelu originálním způsobem využil také anglický malíř a básník William Blake (1757-1827) pro imaginativní knižní ilustraci.³⁸ Přesný kánon akvarelu a postupné určení jeho pozice mezi malířskými technikami stanovila *Society of Painters in Water Colours* (Společnost akvarelových malířů), která vznikla v Londýně v roce 1804. Tato instituce vystupuje od roku 1881 až do současnosti pod označením *Royal Watercolour Society* (Královská akvarelová společnost).

S rozkvětem techniky akvarelu jsou v 19. století spojováni anglický malíř John Constable (1776-1837), rakouský malíř Rudolf Ritter von Alt (vlastním jménem Rudolf von Alt, 1812-1905) a český malíř Josef Mánes (1820-1871). Originální podobu doznal akvarel v tvorbě amerických umělců, jako byli Winslow Homer (1836-1910) a Thomas Eakins (1844-1916). Tato technika našla uplatnění v zobrazení přímořských krajin amerického malíře Johna Marina (1870-1953). Anglický malíř představitel prerafaelismu Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) usiloval v akvarelu o vyjádření atmosféry něžného mysticismu, obtěžkaného senzualitou. Jeho ženská zobrazení „... mají smyslná ústa a v jejich očích plane touha. Nepřipomínají ani tak středověké ženy - anděly, jako spíše zvrácené ženské bytosti...“³⁹ Dekorativně přitažlivé akvarely vytvářel americký malíř James Abbot McNeill Whistler (1834-1903). Neoimpresionistické malby v akvarelu uskutečňoval americký malíř Maurice Prendergast (1861-1924). Znamenitých výsledků v akvarelu dosáhli představitelé expresionismu německý malíř Emil Nolde (1867-1956) a rakouští malíři Oskar Kokoschka (1886-1980) a Egon Schiele (1890-1918). Akvarelu jako itineráře z cest po Tunisu využil švýcarský malíř Paul Klee (1899-1940). Praktické vyjádření teoretických idejí orfismu uskutečnil v akvarelu francouzský malíř Robert Delaunay (1885-1941). Světelné barvy a půvabné formy charakterizují tvorbu v akvarelu německého malíře Augusta Mackeho (1887-1914).



4. akvarel
(Paul Klee)

Krajinomalbu v této technice tvořili britští malíři Edward Burra (1905-1976), John N. Nash

³⁷ ŠABOUK K., Encyklopedie světového malířství, Academia, Praha 1975

³⁸ MEGGS P. B., A History of Graphic Design, Viking, New York 1986

PONDĚLÍČEK I., Fantaskní umění, jeho vývoj a souvislosti, Vodnář, Praha 2002

³⁹ ECO U. ed., Dějiny krásy, Argo, Praha 2005, s.351

(1893-1977) a Paul Nash (1889-1946). První abstraktní akvarel vytvořil v roce 1910 malíř a teoretik ruského původu Vasilij V. Kandinsky (1866-1944).⁴⁰ V kombinaci s výrazovými prostředky grafických a malířských technik akvarel pěstovali čeští malíři Cyril Bouda (1901-1984), Jiří Trnka (1912-1969), Pravoslav Kotík (1889-1970) a Josef Lada (1887-1957). Dokumentární válečné záznamy a tradiční zobrazení íránské kultury zachytil akvarelem britský malíř a grafik Edward Bawden (1903-1989). Opuštěné krajinné scenerie, figury v krajině a pocity nostalgie tvoří hlavní námětovou komponentu tvorby akvarelem amerického malíře Andrewa Newella Wyetha (1917). Akvarel jako kombinační prostředek upřednostňovali abstraktní expresionisté Sam Francis (1923-1994) a Paul Jenkins (1923). Abstraktní akvarel je zastoupen v tvorbě německého malíře Gerharda Richtera (1932). Tvorbě v akvarelu se věnují představitelé pop artu americký malíř Jim Dine (1935) a anglický malíř Allen Jones (1937).⁴¹ Figurativní malbu akvarelem tvoří americký malíř Eric Fischl (1948). Inspirace dřevořezy tokijské školy ukijoe-e je patrná v akvarelových listech italského malíře Francesca Clementa (1952).

Paralelně s evropskou tvorbou se technologie akvarelu rozvíjela také na Dálném východě, zejména v Japonsku a Číně, kde akvarel nacházel uplatnění v malbě svitkových horizontálních obrazů (makimona) a svitkových vertikálních obrazů (kakemona), malovaných na hedvábí nebo na papíře.

1.2.3 Kvaš

S technikou akvarelu bývá spojována malířská technika kvaše, jejíž vznik je spojován se starověkou knižní iluminací. Kvašová technika je založena na krycích schopnostech vodových barev. Krycí schopnost barev způsobuje příměs krycí běloby. Ta dává vzniknout matným, sametovým, méně výrazným a světlejším tónům, podobným pastelům. Kvaš může disponovat pastózním koloritem, který je závislý na zvoleném pojidle. Vhodné pojídlo pro kvašovou techniku představuje arabská guma, tragant nebo ovocná guma a škrobový maz. Historickým pojidlem, užívaným v byzantské knižní malbě, bylo fíkové mléko. V 19. století byla při tvorbě divadelních kulis, tapet a interiérové malby užívána klihová pojídla. V současnosti je nejvíce preferovaným pojidlem metylcelulóza, která se používá i v kombinaci se stabilizujícími přísadami. Techniku kvaše lze aplikovat zejména na papír, pergamen, slonovinu a textilie. Po nanesení podkladu je možné malovat na plátno, dřevo i

⁴⁰ GOLDING J., *Cesty k abstraktnímu umění*, Barrister & Principal, Brno 2003

⁴¹ SIM S. ed., *The Routledge Companion to Postmodernism*, Routledge, London 2001

omítku. Aplikaci kvašové malby lze provést štětcem s měkkými štětinami, např. ze štětín hovězího dobytka a tchoře a z chlupů sobola a veverky. V současnosti je vyhledávaným nástrojem štětec ze syntetického vlákna. Klasickou techniku kvaše představuje malba na vlhkém podkladu, jejímž prostřednictvím lze dosáhnout jemného odstupňování a splývavých přechodů. Technika kvaše provedená na suchou podložku vyžaduje zhotovit přípravnou kresbu a plošnou podmalbu řidší barvou. Ta je po zaschnutí přemalována a dokončena hustší a krycí malbou, která z důvodů nežádoucího vzniku krakelur (trhlin) nesmí přesáhnout sílu 0,5 mm. Závěrem je provedena světelná modelace mírně pastózními světlými. Na této výstavbě barevné vrstvy je založena technika kvašakvarelu, která spočívá v podmalbě akvarelem a vytvořením světelných efektů nebo inkarnátů v kvaši. Výsledná malba se vyznačuje světelnou plasticitou a hloubkou. Barevnou vrstvu v kvašové technice je možné fixovat za použití zředěných pastelových fixativů.⁴²

Kvaš našel uplatnění zejména v raně středověké knižní iluminaci v rámci dekorativního pojetí iluminovaných rukopisů, zejména v tvorbě iniciál, bordur a drolerii. V období renesance sloužila účelům studijních kartonů a k lavírování kreseb. V roce 1550 vydal italský malíř a spisovatel Giorgio Vasari (1511-1574) dílo *Životopisy nejvýznamnějších italských architektů, malířů a sochařů od Cimabua do našich dnů* (*Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*), jehož předmluva věnuje pozornost kvašové technice. Od 15. století se tato technika uplatnila v portrétní miniatuře, jejíž vrchol je kladen do 18. století. S využitím kvaše v krajinomalbě je v období klasicismu spjat francouzský malíř Gaspard Duguet zvaný Gaspard Poussin (1615-1675).⁴³ Italští malíři Marco Ricci (1676-1729) a Francesco Zuccarelli (1702-1788) tvorbou vedut a capriccií uvedli tuto techniku do anglického prostředí. Dekorativní kvašovou tvorbu vytvářel francouzský rokokový malíř Francois Boucher (1703-1770). Prostřednictvím kvašové techniky se v období tzv. zlaté éry vějířů (18. století) zdobily vějířové listy, zhotovené z papíru, pergamenu nebo jehněčí kůže. K užívaným motivům těchto listů patřily zejména biblické a mytologické náměty, lovecké a galantní slavnosti (*fêtes galantes*), kratochvíle s projevy dvornosti a koketérie, chinoiserie, krajiny a veduty. Inovativním námětem se staly balóny a hudební nástroje.⁴⁴

⁴² SMITH R., Encyklopedie výtvarných technik a materiálů, Slovart, Praha 2000

⁴³ HUYGHE R. ed., Umění renesance a baroku, Odeon, Praha 1970

⁴⁴ MÜLLER-KRUMBACH R., Alte Fächer, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur, Weimar 1988

Kvaš představovala významný výrazový prostředek v topografickém umění. V tomto vymezení se jí věnoval zejména anglický malíř Paul Sandby (1731-1809) a švýcarský malíř Louis Ducros (1748-1810). Fenomenální krajinomalbu v kvaši rozvíjeli anglický malíř Joseph Mallord William Turner (1775-1851) a český malíř Josef Navrátil (1798-1865). Melancholickou smyslnost prostřednictvím této techniky sugestivně vyjádřil představitel preraffaelismu Edward Coley Burne-Jones (1833-1898). Vznik barevné litografie v 1. polovině 19. století umožnil užití kvaše jako média pro vytváření originálních předloh plakátové tvorby. V tomto kontextu kvaš rozvíjel francouzský malíř Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901) a ruský malíř El Lissitzky (1890-1941).



5. kvaš
(Henri Toulouse-Lautrec)

Koncem 19. století zaznamenal kvaš úspěch v ilustrátorské produkci, neboť splňoval kritéria rychlé a pohotové malby. Výrazným představitelem ilustrační tvorby v kvaši a v kombinované technice kvaše s podmalbou v akvarelu byl český malíř Luděk Marold (1865-1898). Krajinomalba nalezla v kvaši uplatnění také v 19. století v souvislosti s tvorbou amerického malíře George Innesse (1825-1894). Expresionistického ladění dosáhl v kvaši německý malíř August Brömse (1873–1924). V kombinaci s výrazovými prostředky grafických a malířských technik tuto techniku využíval francouzský malíř Pablo Picasso, německý malíř Otto Dix (1891-1969) a český malíř Vojtěch Sedláček (1892-1973). Lyrické motivy a snová náboženská vyobrazení jsou charakteristická v tvorbě touto technikou francouzského malíře běloruského původu Marca Chagalla (vlastním jménem Mosche Segal, 1887-1985). Pozornost kvaši ve své tvorbě věnovali francouzští malíři Georges Rouault (1871-1958) a Jean Dubuffet (1901-1985). Pod vlivem surrealismu vytvářeli surrealistické kvaše španělský malíř Joan Miró (1893-1983) a anglický malíř Graham Sutherland (1903-1980). Kvaš tvořila významný výrazový prostředek v tvorbě amerického malíře Morrisa Gravesa (1910-2001). V současnosti se této technice věnuje český malíř Michael Rittstein (1949) a Roman Trabura (1960). Originálním způsobem uplatňoval techniku kvašakvarelu francouzský malíř a grafik Honoré Daumier (1808-1879) v karikatuře a zobrazení sociální satiry.⁴⁵ Prostřednictvím kvašové techniky oživil hybridními figurami kubánský malíř Wilfredo Lam (1902-1982) afro-kubánskou tradici a kulturu.⁴⁶ Erotické náměty ztvárňuje

⁴⁵ VINCENT H. P., Daumier and His World, Northwestern University Press, Evanston 1968

⁴⁶ LEJA M., Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s, Yale University Press, New Heaven 1993

touto technikou německý malíř a grafik představitel neosurrealismu Paul Wunderlich (1927). Kuvajtský malíř Basil H. Alkazzi (1938) dosahuje v kvaši spirituálního vyznění abstraktních obrazů a přírodních symbolů.⁴⁷

Široké uplatnění kvaše nastalo v indické knižní ilustraci v období Mugalské říše (1526-1857). S tím souvisela také změna estetického kodexu a nástup realistických a sekulárních námětů.⁴⁸



6. kvaš
(Wilfredo Lam)

1.2.4 Tempera

Tempera představuje vedle olejomalby nejvýznamnější klasickou malířskou techniku. V průběhu své existence prokázala svojí životaschopnost do té míry, že i v současném výtvarném umění funguje jako unikátní nástroj lidské tvořivosti a reflexe přírodní i sociokulturní reality. Technika tempery je založena na užití emulzních pojidel. Ta jsou smísena s barvivý (barevnými pigmenty). K smíšení může docházet dvěma způsoby: 1. suchá barviva lze navlhčit emulzí a následně třít ručně na kameni, popř. strojem, 2. suchá barviva lze nejdříve třít v čisté vodě a následně promísit s emulzí. Druhý způsob umožňuje delší přechování barviva a mísení s emulzí až před upotřebením. Jako základní emulzní pojidla sloužila vaječný žloutek, klič, kasein, škrob nebo včelí vosk aj. Na základě užitého emulzního pojidla rozeznáváme temperu žloutkovou, kličovou, kaseinovou, škrobovou nebo voskovou aj. Vzniku krakelur (trhlin) a oddělení barev od podkladu lze v tempeře předcházet přísadou zvláčňujících látek jako glycerin nebo med. Techniku tempery lze aplikovat prakticky na všechny podložky. Ve starověku se k tvorbě dřevěných podložek používalo dřevo cedrové a sykomorové, v období středověku a renesance dřevo ořechové, topolové, kaštanové, javorové a piniové. Později sloužil za podložku papír a textilie. V současnosti jsou vyhledávány zejména laťové překližky, dřevotřískové a masonitové desky.⁴⁹ Jako podkladový nátěr temperové malby bylo používáno gesso - směs sádry nebo mleté křídly a kličového roztoku, která dává vzniknout bílé, vysoce krycí a lehce savé vrstvě. V současnosti se vyrábí i gesso černé, určené pro tmavé pozadí. Leštěním gessa vzniká hladký povrch, který na který je nanášena izolace z kličové vody nebo temperové emulze. Izolace zamezuje nadměrné absorpci barev do podkladu a zároveň umožňuje vázání barev k podkladu. Na tuto vrstvu je

⁴⁷ Basil Alkazzi [online]. [citováno 28.srpna 2008]. Dostupné z <<http://www.basilalkazzi.com/>>.

⁴⁸ BLAND D., A History of Book Illustration, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1969
HARLE J. C., The Art and Architecture of the Indian Subcontinent, Yale University Press, New Haven and London 1994

⁴⁹ SLÁNSKÝ B., Technika malby, malířský a konzervační materiál I. díl, Paseka, Praha a Litomyšl 2003

provedena kresba tuší nebo šedou barvou a vlastní podmalba, obvykle ve dvou vrstvách. Pro podmalbu je vhodný kulatý štětínový štětec, pro jemný rukopis kresebného charakteru štětec kuní a tchoří. Barva se v počátečních fázích klade v tenčích a ředěných vrstvách. S každou další vrstvou však malba tmavne a světlých gradací lze dosáhnout masivnějšími nánosy světlých barev. Závěrečná etapa malby je spojena s nanášením průsvitných barevných vrstev – lazurováním, které dovolují prosvítání spodních barevných vrstev a modifikují jejich původní barevný odstín. Temperovými barvami vytvořená díla mohou být lakována zředěnými roztoky pryskyřice v terpentýnu nebo ponechána v matném vzhledu. Ve svém díle *Naturalis historia* (Přírodověda) z 1. století předložil popis tempery římský učenec a vysoký správní činitel Gaius Plinius Secundus (23-79). Dominantní malířskou techniku tempera představovala zejména v byzantském umění, v knižním, nástěnném a deskovém malířství evropského středověku a rané renesance. V období renesance technologii tempery popsal italský malíř a teoretik Cennino di Cione Cennini (1370-1440 kolem) ve čtyřsvazkovém díle *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura* (Kniha umění aneb Pojednání o malířství), jehož vznik lze klást do roku 1437.⁵⁰ Francouzský malíř Pierre Lebrun věnoval tempeře a temperovým emulgátorům pozornost v díle *Recueil des essais des merveilles de la peinture* (Sbírka esejí o zázracích malířství) z roku 1635 zvaném *Bruselský rukopis*.⁵¹

Tempera představovala základní malířský prostředek před nástupem olejomalby. Její vrchol lze zaznamenat zejména v italském malířství 13. až 15. století. Vynikajících výsledků v tempeře dosáhli v námětech sakrálních a hagiografických florentští malíři Cimabue (kolem 1240-1302 kolem), Giotto di Bondone (1266/7-1337) a Taddeo Gaddi (kolem 1300-1366). V intencích sienské malířské školy temperou tvořili Duccio di Buoninsegna (1255-1319), Simone Martini (kolem 1284-1344) a Ambrogio Lorenzetti (kolem 1290-1348).⁵² Malba temperou se prosadila také v rámci mezinárodního gotického slohu, který v italském prostředí rozvíjeli Lorenzo Monaco (kolem 1370-1422/5), Gentile da Fabriano (kolem 1370-1427) a Giovanni di Paolo di Grazia (kolem 1400-1482).

V období renesance zobrazovali touto technikou biblickou tematiku italští malíři Fra Angelico (1395/1400-1455) a Fra Filippo Lippi (kolem 1406-1469). Svou ranou uměleckou tvorbu výhradně v tempeře realizoval také italsky renesanční malíř Giovanni Bellini (1431/2-

⁵⁰ CENNINI C., *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura*. IntraText [online]. 1996, last revision 26th of July 2007 [citováno 1. srpna 2008]. Dostupné z <<http://www.intratext.com/IXT/ITA2766/>>.

CENNINI C., *Kniha o umění středověku*, Vladimír Žikeš, Praha 1946

HŘEBÍČKOVÁ B. A., *Recepty starých mistrů aneb Malířské postupy středověku*, Computer Press, Brno 2006

TURNER J. ed., *The Dictionary of Art VI.*, Grove, New York 1996

⁵¹ HŘEBÍČKOVÁ B. A., *Recepty starých mistrů aneb Malířské postupy středověku*, Computer Press, Brno 2006

⁵² COLE A., *Art of the Italian Renaissance Courts*, The Everyman Art Library, London 1997

1516). Vrcholná renesanční díla vytvořil v temperě italský malíř Sandro Botticelli (1444/5-1510), který ve svých obrazech ztvárnil ideál krásy ženského těla. V českém prostředí vynikli jako přední tvůrci temperové malby Mistr Vyšebrodského oltáře (činný v polovině 14. století) a Mistr Třeboňského oltáře (činný v letech 1380-1390).⁵³ K vrcholům středověké malby temperou patří unikátní kolekce deskových obrazů v kapli svatého Kříže na Karlštejně, která je dílem Mistra Theodorika (činný od roku 1359) a jeho dílny.⁵⁴

Synkreze ikonografických prvků české a francouzské provenience je patrná v cestovním oltáři Wiltonský diptych, který temperou zhotovil anonymní mistr pravděpodobně francouzského původu v letech 1395 - 1399.⁵⁵ Tempera představovala primární techniku iluminovaných rukopisů vrcholného a pozdního středověku. Vysokou uměleckou formu dokládají *Přebohatě hodinky vévody z Berry* (1410-1411), vytvořené ve Francii, které jsou dílem bratří z Limburka (Herman, Paul a Jean). Iluminace zachycují realistické krajiny, architektonické objekty a žánrové výjevy lidských činností v jednotlivých měsících v roce.⁵⁶ Ve Francii v období renesance maloval temperou miniatury a deskové obrazy Jean Fouquet (1415/20-1478/81).⁵⁷ Jeho mistrné dílo *Hodinky Étienna Chevaliera* (1452-1460), zhotovené temperou na pergamen, vypovídá prostřednictvím iluminací o pestré paletě možností této techniky. Na území Ruska byla tempera užívaná v ikonomalbě, jíž dovedl k dokonalosti ruský malíř Andrej Rublev (kolem 1370-1430).⁵⁸ Temperu užíval jako umělecký prostředek vlámský malíř Dirck Bouts (kolem 1415-1475). Na území Německa patřil k vrcholným tvůrcům temperové portrétní malby Hans Holbein ml. (1497/8-1543). S nástupem olejové malby v 15. a 16. století dochází k poklesu obliby techniky tempery. Ovšem tempera byla často užívána jako součást jiných malířských



7. tempera
(Wiltonský diptych)

⁵³ PEŠINA J., Mistr Vyšebrodského cyklu, Odeon, Praha 1982

⁵⁴ FAJT J. ed., Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády posledních Lucemburků 1310-1437, Academia, Praha 2006

ROYT J., Středověké malířství v Čechách, Karolinum, Praha 2002

SUCKALE R. – WENIGER M. – WUNDRAM M. ed., Gotika, Slovart, Praha 2007

⁵⁵ GOMBRICH E. H., Příběh umění, Mladá fronta a Argo, Praha 2003

⁵⁶ b.a., Die Brüder Van Limburg [online]. [citováno 1. září 2008].

Dostupné z <<http://www.gebroedersvanlimburg.nl/deutsch/index.php>>.

ŠMAHEL F., Cesta Karla IV. do Francie: 1377-1378, Argo, Praha 2006

⁵⁷ b.a., Jean Bouquet, Painter and Illuminator, of the XVth Century [online]. [citováno 20. srpna 2008].

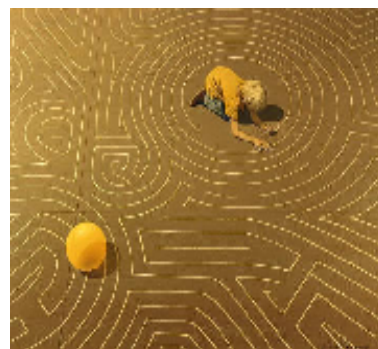
Dostupné z <http://expositions.bnf.fr/fouquet/enimages/expo_us/index.htm>.

⁵⁸ LAZAREV V., Svět Andreje Rubleva, Vyšehrad, Praha 1981

technik v nástěnné a závěsné malbě. Obvykle byla kombinována s olejomalbou. Takto se olejomalby zmocnil italský malíř Piero della Francesca (1416-1492) a v moderním umění německý malíř Otto Dix (1891-1967). Vlastní náboženské a mystické vize vyjádřil temperou anglický malíř a básník William Blake (1757-1827). „Byl po renesanci prvním umělcem, který se vědomě vzepřel přijatým normám tradice...“⁵⁹ S tímto faktem lze zároveň klást do souvislosti Blakeovo užívání techniky temperry, v době renesance sporadicky užívané.

Jako autonomní malířská technika se tempera opět prosazuje v rámci moderních a postmoderních uměleckých směrů. Techniku temperry originálním způsobem využil při tvorbě divadelních a interiérových dekorací francouzský malíř Édouard Vuillard (1868-1940). V rámci futurismu tuto techniku rozvíjel italský malíř Giacomo Balla (1871-1958). Ve Velké Británii proslavila temperová malba mořského pobřeží a přístavů anglického malíře Edwarda Wadswortha (1889-1949). Temperou malovali američtí představitelé abstraktního expresionismu Mark Tobey (1890-1976), regionalismu Thomas H. Benton (1889-1975) a sociálního realismu Reginald Marsh (1898-1954).

Z kulturologické perspektivy je významná tvorba afro-amerického malíře Jacoba Lawrence (1917- 2000), který ve svých temperou malovaných obrazech, zobrazil multikulturální dimenzi americké společnosti. Transkulturní rozměr v sobě mají také temperové malby, které vytvořil ve stylu „surrealistického naturalismu“ ruský malíř Grégoire Michonze (1902-1982) a orientálně stylizované temperové ženské portréty bangladéšského malíře Lalua Prasada Shawa (1937). Velice sugestivní jsou temperové obrazy představitele amerického magického realismu George Claira Tookera ml. (1920), jenž ve svých obrazech zobrazil fenomén sociální izolace. V moderní portrétní tvorbě techniku temperry proslavil americký malíř Andrew Newell Wyeth (1917). Velkých úspěchů aplikací temperry v současné figurální malbě dosahuje italský malíř Sandro Chia (1946) a ve své umělecké tvorbě ji výlučně užívá americký malíř Robert Vickrey (1926).



8. tempera
(Robert Vickrey)

⁵⁹ GOMBRICH E. H., Příběh umění, Mladá fronta a Argo, Praha 2003, s. 490

1.2.5 Olejomalba

Z kulturologické perspektivy představuje unikátní nadčasovou výtvarnou technologii technika olejomalby, která umožnila jedinečným způsobem vizualizovat člověka v kontextu konkrétních historických i současných kultur.

Olejomalba je založena na zářivém účinku směsi olejových barev. Základní pojídlo v olejomalbě představuje čistý lněný olej, který se získává lisováním semen lnu. Za nejvhodnější je pokládán tzv. první olej, lisovaný za studena, neboť se vyznačuje nejvyšším stupněm čistoty. K dalším běžně užívaným olejům lze přiřadit makový, ořechový a polymerovaný lněný olej. Polymerovaný lněný olej se vyznačuje hustou konzistencí a propůjčuje malbě velmi lesklý film. Takto upravený olej byl znám v nizozemské malbě již v 15. století pod názvem *standolie*. Makový olej se získává lisováním semen bílého máku. Jeho charakteristickým znakem je měkkost a stálost barvy na světle. Velké obliby se v 16. a 17. století těšil ořechový olej, získávaný z jader vlašských ořechů. Důležitou součástí olejomalby tvoří média – syntetická rozpouštědla olejových barev, jejichž účelem je modifikovat a zvyšovat vlastnosti a kvalitu barev. Nejvíce vyhledávané médium tvoří směs polymerovaného oleje s kopálovou pryskyřicí. V průběhu olejomalby jsou k ředění a zeslabování barev užívána také ředidla, např. terpentýn a lakový benzín. Hlavní nástroj olejomalby představují kulaté nebo ploché štětce různých velikostí, zejména z hovězích štětín nebo sobolích a veverčích chlupů. V současnosti je vyhledávaným nástrojem také štětec ze syntetického vlákna.⁶⁰

V technice olejomalby se používají tři základní způsoby malby, k nimž náleží klasická vrstevnatá výstavba, technika alla prima a pastózní neboli špachtlová technika. Klasická vrstevnatá výstavba se zakládá na precizní přípravě podmalby. Na vyschlém podkladu je provedena kresba akvarelem, temperou, uhlem, rudkou či tuší. Takto provedená kresba je opatřena podmalbou, která rozvrhne kompozici obrazu do základních barevných ploch a určuje výši lokálních tónů. Při aplikaci podmalby je třeba dodržovat zásadu, že spodní vrstvy nesmí obsahovat větší množství olejového pojídla než vlastní malba. Ta je provedena tekutými barvami, obvykle obohacenými o přísadu z pryskyřičných laků. Pro dosažení hladké a barevné vrstvy se během práce brousila barevná vrstva před nanášením dalších barev či lazur – tenkých vrstev olejových barev, které umožňují prosvítání spodních a krycích barev. V případě techniky alla prima může být podmalba zcela vynechána. Barvy jsou nanášeny v jedné, maximálně dvou vrstvách. Tato technika užívá krycí tóny a umělci poskytuje největší

⁶⁰ MASÁK J., Kreslíme a malujeme, Práce, Praha 1976

PARRAMÓN J. M., Velká kniha o olejomalbě, Svojtka a Vašut, Praha 1996

SLÁNSKÝ B., Technika malby, malířský a konzervační materiál I. díl, Paseka, Praha a Litomyšl 2003

volnost rukopisu při tvorbě. Technika alla prima byla vyhledávána zejména mistry vrcholné renesance, například italským malířem Sebastianem del Piombo (kolem 1485-1547).⁶¹ Pastózní technika pracuje s barevnou hmotou, modelovanou a vrstvenou osobitým způsobem prostřednictvím špachtle. K modelaci lze užít rovněž silného plochého štětce. Bohatý reliéf barevných past umožňuje dosáhnout světelných efektů. Způsob malby pastózní technikou není striktně vázán na podmalbu, podklad však musí být opatřen izolací.⁶² Špachtlová techniky využívá strukturní malby, která je doplněna výplní jako drcený mramor či čistý praný písek. Tento postup umocňuje reliéfní výraz povrchu malby. Malbu lze v závěrečné fázi pokrýt ochranným nátěrem obrazového laku. Olejomalbu lze aplikovat prakticky na všechny podložky. Dlouho užívaný materiál představovaly dřevěné podložky, zejména dubové, které bylo třeba preparovat napuštěním horkou fermeží z obou stran. Horká fermež při kontaktu s vodou obsaženou v buněčných stěnách způsobuje destrukci dřeva a zamezuje schopnosti jeho bobtnání. V současnosti jsou vyhledávány zejména objemově silné laťové a dýhové překližky, či upravené dřevovláknité desky. Užívání plátna jako podložky je doloženo od 16. století, kdy došlo k jeho uplatnění při tvorbě oltářních renesančních a barokních obrazů. V některých případech může být za podložku použit plech (exteriérové malby vývěsných štítů, pamětní a votivní desky), lepenka a pro potřeby rychlé studie a skici také papír.⁶³ Historická dokumentace barev pojených olejem a kličem obsahuje kompendium středověkých uměleckých řemesel *Schedula diversarum artium* (Seznam různých umění), které v 1. polovině 12. století sepsal německý mnich Theophilus Presbyter.⁶⁴

Předstupeň olejomalby tvořila tzv. smíšená technika užívaná v 2. polovině 14. století, kterou dovedl k dokonalosti vlámský malíř Jan van Eyck (kolem 1390-1441). Úspěch smíšené techniky spočíval v tom, že malíř temperovou malbu dokončoval tenkými nánosy olejových barev s podílem žloutkové emulze.⁶⁵ Také nizozemský malíř Hieronymus Bosch (1450-1516) experimentoval s olejovým pojídlem.⁶⁶ Rozšíření techniky olejomalby z Nizozemska do Itálie je tradičně spjato se jménem italského malíře Antonello da Mesina (kolem 1430-1479), který údajně kolem roku 1475 s touto technikou seznámil italské malíře. Zrození olejomalby bylo dokumentováno také v mnoha písemných pramenech. Již ze 14. století německy psaný *Štrasburský rukopis* zaznamenává návody na výrobu barev za použití olejového pojídla.

⁶¹ KUBIČKA R. – ZELINGER J., Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurátorství, Grada, Praha 2004
LOSOS, L.: Techniky malby, Aventinum, Praha 1994

⁶² KUBIČKA R. – ZELINGER J., Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurátorství, Grada, Praha 2004

⁶³ SMITH R., Encyklopedie výtvarných technik a materiálů, Slovart, Praha 2000

⁶⁴ KROUPA J., Školy dějin umění: Metodologie dějin umění I., Masarykova univerzita, Brno 2007

TURNER J. ed., The Dictionary of Art XXX., Grove, New York 1996

⁶⁵ KUBIČKA R. – ZELINGER J., Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurátorství, Grada, Praha 2004

⁶⁶ REMBERT V. P., Hieronymus Bosch, Slovart, Praha 2007

Expanzi olejomalby popsal španělský malíř Francisco Pacheco (1564-1654) v teoretickém spisu *El arte de la pintura: su antiqüedad y grandeza* (Umění malby: minulost a vznešenost), vydaném roku 1649.⁶⁷

V období renesance vynikli v olejomalbě zejména představitelé benátské malířské školy - Tizian (kolem 1487-1576), Tintoretto (1518-1594), Paolo Veronese (1528-1588) a Jacopo Bassano (1516-1592).⁶⁸ Působivé olejové malby květin, ovoce, zvířat a různých předmětů komponovaných do podoby lidských hlav tvořil představitel manýrismu, působící na pražském dvoře Rudolfa II. (1576-1611), italský malíř Giuseppe Arcimboldo (kolem 1527-1593). Účinky světla a stínu prostřednictvím olejomalby sugestivně vyjádřil ve svých realistických malbách italský malíř Michelangelo Merisi zvaný Caravaggio (1573-1610). Mistrnou kompozicí vedut se v olejomalbě proslavil také italský malíř Giovanni Antonio Canal zvaný Canaletto (1697-1768). Vynikajících výsledků v manýristické a barokní olejomalbě mimo území Itálie dosáhli ve Španělsku El Greco (1541-1614), Diego Velázquez (1599-1660) a Bartolomé Estéban Murillo (1618-1682). Významnou osobností španělské barokní olejomalby byl Francisco José de Goya (1746-1828), který ve svém díle již anticipoval umění romantismu. Technika olejomalby se výrazně prosadila na území Nizozemska. V období renesance ji například úspěšně uplatnil vlámský malíř Pieter Brueghel starší (1525/30-1569), ve svých obrazech inspirovaných lidovými vesnickými náměty a světem každodennosti.

V období baroka přivedli k dokonalosti olejovou malbu v mytologických scénách Paul Peter Rubens (1573-1610), v zátiších Pieter Claesz (1596/1597-1661) a v krajinomalbě Jacob Ruisdael (kolem 1628-1682).⁶⁹ Vrcholnou nizozemskou barokní olejomalbu reprezentují Frans Hals (kolem 1580-1666), Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) a Vermeer van Delf (1632-1675).⁷⁰ Ve Francii v období baroka dosáhli mistrovství v olejomalbě Georges de La Tour (1593-1652), Nicolas Poussin (1594-1665) a Claude Lorrain (1600-1682). Techniku olejomalby dále rozvíjeli přední představitelé francouzského klasicismu Jacques-Louis David (1748-1825) a Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Nové barevné harmonie a dramatičnosti v olejomalbě dosáhl vrcholný představitel francouzského romantismu Eugén Delacroix (1798-1863). V české barokní kultuře prosluli jako tvůrci olejomalby Karel Škréta (1610-1674), Jan Kupecký (1667-1740) a Petr Brandl (1668-1743).

⁶⁷ LANGMUIR E. – LYNTON N., *Art & Artists*, Yale University Press, New Haven and London 2000

⁶⁸ HUMFREY P., *Titian*, Phaydon, London 2007

HUYGHE R. ed., *Umění renesance a baroku*, Odeon, Praha 1970

⁶⁹ HUYGHE R. ed., *Umění renesance a baroku*, Odeon, Praha 1970

⁷⁰ OLBRICH H., *Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Koehler & Amelang, Leipzig 1990

V Anglii ztvárnil touto technikou působivá moralizující témata a satirické obrazy dobové společnosti malíř Williama Hogarth (1697-1764).

Obecně lze konstatovat, že technika olejomalby úspěšně dominovala v závěsném malířství v době renesance, manýrismu, baroka, klasicismu, romantismu i realismu. Klasickou ukázkou užití olejomalby v realistické malbě 19. století je dílo francouzského malíře Gustava Courbeta (1819-1877). Olejomalba ale našla své uplatnění také v dílech malířů, kteří dekonstruovali postupy a principy klasického realistického umění a zahájili éru modernismu. V moderním umění k olejomalbě inklinoval vrcholný představitel impresionismu Claude Monet (1840-1926), postimpresionismu Vincent van Gogh (1853-1890) a Paul Gauguin (1848-1903), pointilismu Georges Seurat (1859-1891), fauvismu Henri Matisse (1869-1954), kubismu Pablo Picasso (1881-1973), expresionismu Edvard Munch (1863-1944), surrealismu Salvador Dalí (1904-1989) a futurismu Umberto Boccioni (1882-1916). Statická krása ženských portrétů a aktů je charakteristická pro tvorbu v olejomalbě italského malíře a sochaře Amedea Modiglianiho (1884-1920). V olejomalbě zachytil démonické vize, lidské skelety a zejména variace masek představitel symbolismu belgický malíř a grafik James Ensor (1860-1949).⁷¹ Originálním způsobem využil olejomalbu symbolicky orientovaný dánský malíř Wilhelm Hammershoi (1864-1901), jako prostředek umožňující zachytit intimitu interiéru. Technika olejomalby našla uplatnění v tvorbě představitele regionalismu amerického malíře Granta Wooda (1891-1942), který čerpal z námětů amerického venkova. Výrazové prostředky této techniky využila v optickém přiblížení květin a okvětních listů stylizované krásy americká malířka Georgia O'Keeffe (1887-1986). Olejomalbu rozvíjel také mexický malíř Rufino Tamayo (1899-1991) motivy mexické kultury a folklóru v tradici evropského zobrazování.



9. olejomalba
(Rufino Tamayo)

Figurativní olejomalbu v momentech psychického napětí a v časech sexuální nevázanosti tvořil francouzský malíř Balthus Kłossowski de Rola zvaný Balthus (1908-2001).⁷² Krajinomalba a portrétní malba je charakteristická v olejích anglického malíře Grahama Sutherlanda (1903-1980). Techniku olejomalby uplatnili američtí malíři Mark Rothko (1903-1970) v plošné monochromní malbě s přecházejícími barevnými odstíny, Barnett Newman (1905-1970) v redukci obrazové plochy

⁷¹ ECO U. ed., Dějiny ošklivosti, Argo, Praha 2007

⁷² LANGMUIR E. – LYNTON N., Art & Artists, Yale University Press, New Haven and London 2000
ECO U. ed., Dějiny ošklivosti, Argo, Praha 2007

na vertikální čáru a Jackson Pollock (1912-1956) v proslulé experimentální akční malbě. Chilský malíř Roberto Matta (1911-2002) vytvářel olejomalbou surrealistická epická plátna. Olejomalbu používali ve své tvorbě představitelé pop artu američtí malíři Roy F. Lichtenstein (1923-1997), Wayne Thiebaud (1920) a James Rosenquist (1933). Anglický malíř Francis Bacon (1910-1992) prostřednictvím olejomalby zobrazoval na plátně postavy založené na dynamické deformaci a rozrušení kontur lidského těla.



10. olejomalba
(Roberto Matta)

V českém umění je tato technika spjata s abstraktní malbou malíře Františka Kupky (1871-1957) a představiteli českého surrealismu a artificialismu malířkou Toyen (1902-1980) a malířem Josefem Šímou (1891-1971).

Pro antropologii jsou významné paleontologické a paleoantropologické rekonstrukce, které v olejomalbě vytvořil český malíř a knižní ilustrátor Zdeněk Burian (1908-1981). Jeho olejomalby reprodukováné ve stovkách knih, jsou dodnes považovány za jeden z vrcholů světové vědecké rekonstrukce realistický zobrazující dávno zmizelý svět prehistorické flóry a fauny a základní fáze evoluce člověka a kultury. Prostřednictvím olejomalby současní malíři pronikají do nejrozumnějších dimenzí lidské kultury. Reflexe současného světa prostředky olejové malby se tak ve stále větší míře stává nástrojem hlubšího porozumění alternativních způsobů života v moderní a postmoderní kultuře. Nosným tématem amerického malíře a představitel pop artu Alexandra Katze (1923) je například fenomén volného času vyšší společnosti. Kolumbijský malíř Fernando A. Botero (1932) oproti tomu zachycuje prostřednictvím olejomalby pro západní kulturu neestetické korpulentní formy lidských těl. Francouzský malíř představitel tašismu Georges Mathieu (1921) rozvíjel olejomalbu v 50. a 60. letech 20. století ve spontánním kladení barevných skvrn na malířské plátno souběžně inspirován japonskou kaligrafií.



11. olejomalba
(Georges Mathieu)

Za stěžejní syžet své tvorby olejomalbou si americký malíř Eric Fischl (1948) zvolil životní styl bohatého předměstí a psycho-sexuální dramata této subkultury, kterou zachycuje z pohledu voyeurů.⁷³ Jemně tónová olejomalba převážně každodenní tematiky provází tvorbu americké malířky Catherine Murphy (1946). Postmoderní olejomalba italského malíře Francesca Clementa

⁷³ Eric Fischl [online]. [citováno 20.srpna 2008]. Dostupné z <<http://www.ericfischl.com/>>.

(1952) představuje originální syntézu italské, indické a americké pop kultury, mytologie a náboženství.

V současnosti jsou oceňováni jako mistři techniky olejomalby britští malíři Lucian M. Freud (1922) a Howard E. Hodgkin (1932) a americký malíř Chuck Close (1940). Velkoformátová olejová plátna vytvářejí čínští malíři Zhang Xiaogang (1958) a Fang Lijun (1963). Této technice se také věnuje německý malíř Markus Lüpertz (1941), španělský malíř Antonio López García (1936) a brazilská malířka Sandra Gamarra Heskihi (1972).⁷⁴

V české tvorbě využívá tvůrčích možností této techniky Pavel Brázda (1926), Theodor Pištěk (1932), Jan Šafránek (1948), Jaroslav Róna (1957) a ve figurálních a portrétních cyklech Tomáš Císařovský (1962).⁷⁵

Výskyt techniky olejomalby není možné omezit pouze na západní kulturní okruh. Řada indicií naznačuje, že využití oleje jako pojidla barev bylo známo také v jiných kulturních areálech. Svědčí o tom například buddhistické malby, objevené v jeskynním komplexu v Bámjánu na území Afghánistánu (5. - 6. století).⁷⁶

1.2.6 Pastel

Pastel představuje malířskou techniku, která stojí na pomezí malby a kresby. Pastel je tvořen médiem, které se skládá ze suché barvy smíchané s pojidlem, obvykle s arabskou gumou. K dalším pojidlům pastelu lze přiřadit roztok tragantu, metylcelulózu, želatinu nebo slabou temperovou emulzi. Takto vzniklá směs je po hnětení nebo lisování ponechána v dřevěné formě nebo ve skleněných trubicích, v nichž se vytvoří tyčinky pastelu. Protože se málo pojené pastely drolí nebo sprašují, je do průmyslově vyráběných pastelů přidáván mletý

⁷⁴ ARNASON H. H. – PRATHER M. F. – WHEELER D., *A History of Modern Art*, Thames and Hudson, London 1998

BERNARDS B. – DAWSON D., *Freud at Work: Lucian Freud in Conversation with Sebastian Smee*, Alfred A. Knopf, London 2006

HUG, A. – JUNGE, P. – KÖNIG, V.: *Die Tropen. Ansichten von der Mitte der Weltkugel*. Kerber Verlag, Leipzig 2008

⁷⁵ ADAM R. a kol., *Česká malba 1985-2005: Sbírka Richarda Adama*, Mediagate s.r.o., Brno 2006

DOSTÁL M., Tomáš Císařovský, *KANT – Karel Kerlický*, České Budějovice 2003

Jaroslav Róna [online]. 2002-2008 [citováno 20.srpna 2008]. <<http://www.jaroslav-rona.cz/>>

ŠETLÍK J. ed., Theodor Pištěk, *Galerie Pecka*, Praha 2007

Tomáš Císařovský [online]. [citováno 14.srpna 2008]. Dostupné z <<http://www.cisarovsky.cz/>>.

VOLF P., Tomáš Císařovský. *Obrazy z let 1988-2003*. BB/art, Praha 2004

⁷⁶ BARRY C., *Earliest Oil Paintings Found in Famed Afghan Caves*. *National Geographic News* [online]. 6th February 2008 [citováno 22.července 2008]. Dostupné z

<<http://news.nationalgeographic.com/news/2008/02/080205-afghan-paintings.html>>

DOWD V., *Oil painting 'Originated in East'*. *BBC NEWS* [online]. 22th April 2008 [citováno 28.června 2008]. Dostupné z <http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/south_asia/7361994.stm>.

TALBOTOVÁ RICEOVÁ T., *Umění Střední Asie*, Odeon, Praha 1973

mastek, který barvivo dobře váže a zvláčňuje. Při malbě pastelem lze jednotlivé barevné tóny nejdříve nanášet kresebným rukopisem a následně rozírat prsty, papírovou nebo koženou třerkou. Pastel je možné kombinovat také s jinými technikami, zejména s akvarelem nebo kvašem, jimiž bývá zpravidla uskutečněna podmalba. Přejít mezi dvěma barvami nebo tóny vzniká prostřednictvím lineárního stínování, v němž barvy opticky splynou. Barvené efekty může být dosaženo šrafováním přes rozetřený podklad. Při tvorbě pastelu je žádoucí precizní a pečlivá práce, která se vyhýbá příliš zatřeným nebo silně a opakovaně nanášeným pastelům. Pastelem zhotovenou kresbu je třeba chránit fixativy, jejichž účinek není jednotný. Dochází tak ke změně optických vlastností některých barev a vzhledu kresby. V současnosti jsou užívány fixativy polymerů syntetických pryskyřic (aceton, chloroform). Za vhodný podkladový materiál může sloužit papír, nejlépe silný ruční papír, kartón, překližka nebo lněné malířské plátno.

První zmínky o pastelové technice jsou kladeny do 15. století v souvislosti s portrétními studiemi. Za literární doklad slouží teoretické dílo z roku 1584 *Trattato dell'arte della pittura* (Umělecké pojednání o malířství), jehož autorem je italský malíř Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600).⁷⁷ Podrobný návod na přípravu tyčinek pastelu je zaznamenán ve spisu *Pictoria, sculptoria, tinctoria et quae subalternarium artium spectantia* (Vědy o kreslířství, sochařství, malířství a jim podřízených uměních, 1620), který napsal anglický lékař francouzského původu Theodore Turquet de Mayerne (1573–1655).

Ke kolorování portrétních kreseb pastel užívali němečtí malíři a grafici Hans Holbein ml. (1497-1543) a Lucas Cranach (1472-1553). Významný prostředek vzniku portrétních studií představoval pastel v tvorbě francouzského malíře a architekta Charlese Le Bruna (1619-1690). V 18. století dochází k uplatnění pastelu jako autonomní malířské techniky. Výrazný podíl na rozkvětu pastelové malby měli italská portrétistka Rosalba Carrierová (1674-1757) a francouzští malíři Maurice Quentin de La Tour (1704-1788), Jean-Baptiste Perronneau (1715-1783) a Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779). Velké obliby se tato technika těšila ve francouzské rokokové malbě, zejména v tvorbě Jeana-Antoina Watteaua (1684-1721), Françoise Bouchera (1703-1770) a Jeana-Honorého Fragonarda (1732-1806).⁷⁸

⁷⁷ THIEME U., Allgemeines Lexikon der bildenden Künsten von der Antiken bis zur Gegenwart XXIII., E. A. Seemann, Leipzig 1929

⁷⁸ ECKARDT G., Die Malerei des Rokoko, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1972

V období klasicismu ztratil pastel na významu a k jeho oživení dochází v moderním umění. Jedinečným způsobem vytvářel pastelové série kreseb ženských aktů představitel impresionismu francouzský malíř Edgar Degas (1834-1917). Výrazový potenciál pastelu využili představitelé expresionismu norský malíř Edvard Munch (1863-1944) a německý malíř Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938). Symbolistní malbu snových a introspektivních vizí vytvářel v pastelu francouzský malíř Odilon Redon (1840-1916).



12. pastel
(Odilon Redon)

Umělecké přednosti pastelu uplatnil francouzský malíř Marc Chagall (1887-1985) v zobrazení subkulturního čarovného světa cirkusů a poetiky každodenního života. V českém umění s technikou pastelu pracovali Max Pirner (1854-1924), Jan Preisler (1872-1918), Václav Boštík (1913-2005) a Karel Malich (1926).⁷⁹ V rámci světového moderního umění 20. století pastel proslavili představitel surrealismu španělský malíř Joan Miró (1893-1983), přestavitel britského pop artu Ronald Brooks Kitaj (1932-2007) a rakouský malíř a architekt Friedensreich (Fritz) Hundertwasser (vlastním jménem Friedrich Stowasser, 1928-2000).⁸⁰

1.3 Malířské techniky v knižním umění

1.3.1 Iluminace

Iluminace tvoří ilustrovanou a kreslenou výzdoba rukopisů (manuskriptů), inkunábulí a jiných písemností, jíž tvoří zejména miniatury, iniciály, filigrány, bordury a droalerie. Původně se jednalo o zvýraznění a „osvětlení“ důležitých míst v textu. Iluminace uskutečňoval malíř zvaný iluminátor podle vzorníků (kopiářů) zpravidla po dokončení textu, rozvrhu výzdoby a provedení podkresby. Vlastní malbu nanášel průsvitnými nebo krycími barvami technikou tempery, která se vyskytuje zejména v nákladnějších rukopisech. V jiných případech iluminátor uplatňoval kresbu, kterou aplikoval tuší prostřednictvím husího nebo labutího brka. Ke kresbě sloužilo také rákosové pero, jímž se nanášel černý a kovový inkoust (zlatý nebo stříbrný – chrysografie) nebo červená barva, nejčastěji z rumělky, červeného okru a suříku. Kresba se nakonec lavírovala anebo kolorovala barevnými pigmenty, nanášenými jemnými štětci ze zvířecích chlupů (zejména veverčích). Poslední fázi představovalo zlacení

⁷⁹ HLA VÁČEK J. - ŠEVČÍKOVI J. a J., Karel Malich: Objekty, pastely, kresby, Nadace „Lidé výtvarnému umění – výtvarné umění lidem“, Ústí nad Labem 1998

⁸⁰ RAND H., Hundertwasser, Benedikt Taschen, Köln 1993

práškovým nebo plátkovým (tzv. pozlátka) zlatem a stříbrem. Za podložku iluminací sloužil papyrus, pergamen a později také papír. S iluminací se setkáváme také v oblasti Mezoameriky, kde byla aplikována na amatl.

Nejstarší iluminace (takzvané viněty) jsou doloženy na papyrových svitcích staroegyptského souboru 189 náboženských říkadel *Knihy mrtvých* (*Knihy vycházení za dne*), jenž se objevuje přibližně od roku 1500 př. n. l. Iluminované knižní památky z období řecké antiky se dochovaly pouze v kopiích. Jednalo se o malby na papyrových a pergamenových svitcích, vsazované do sloupců textu bez orámování a pozadí, které později tvořily souvislý pás po celé délce svitku. Formátově unifikované a plošně vymezené iluminace jako důležitá součást psaného textu nastupují v období římské antiky se zavedením kodexu, který převážil od 4. století. Iluminace se aplikovaly na složené dvoulisty čtvercového formátu, nejprve na papyru, později pergamenu a od 14. století na papíru.

Z klasického římského období se zachovaly fragmenty iluminovaných kodexů klasické literatury, jako Homérova řeckého eposu *Ílias* (*Ambrosian Iliad*, 5. století) a Vergiliova římského básnického díla *Aeneis* (*Vergilius Vaticanus*, kolem 400; *Vergilius Romanus*, 5. století).⁸¹ Nejstarší datovaný a plně ilustrovaný kodex *Kalendář z roku 354* (*Philocalus*), který se zachoval v několika opisech, obsahuje první zmínku o dataci narození Ježíše Krista (25. prosince).⁸² Stylizovaná vyobrazení pevností a městských sídel jednotlivých prefektur římské říše jsou vyobrazena ve státním manuálu *Notitia Dignitatum* (425-433). V tomto rukopise se nachází nejstarší vyobrazení symbolu univerza – jin (ženský princip setrvání) a jang (mužský princip směřování), kruhu rozděleného sigmoidou na dva polární a navzájem se doplňující principy. Latinský překlad bible *Quedlinburger Itala* (1. polovina 5. století) zahrnuje fragment nejstarších iluminací biblického námětu.⁸³ Herbář *Wiener Dioskurides* (512 n. l.) obsahuje 392 celostránkových raně byzantských iluminací léčivých rostlin (aloe, mandragora, pelyněk, jitrocel, podražec aj.), doprovázených odborným komentářem a jmennými variantami rostlin. Jedná se o nejstarší dochovaný farmakologický rukopis, jenž vznikl na zakázku byzantské princezny Anicie Juliany (462-527/528) a



13. iluminace
(*Wiener Dioskurides*)

⁸¹ DUNBABIN K. M., *The Roman Banquet: Images of Conviviality*, University Press, Cambridge 2003

⁸² SALZMAN M. R., *On Roman Time: The Codex-calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity*, University of California Press, Berkeley 1990

⁸³ NEES L., *Early Medieval Art*, Oxford University Press, Oxford 2002

zprostředkoval znalosti antické přírodovědy, farmakologie a zoologie.⁸⁴ Iluminovaná odborná literatura je zastoupena v *Kodexu Agrimensor* (počátek 6. století), který poskytuje rudimentární znalosti geodezie a vychází z antických literárních a uměleckých předloh.⁸⁵

Pád říše západofřímské v roce 476 n. l. znamenal pro evropskou vědu dočasné přerušení vývojové kontinuity. Tradice antické vzdělanosti v transformované podobě přetrvala v arabské a byzantské kultuře až do rozpadu východofřímské říše (395–1453), v průběhu jejíchž dějin doznaly iluminace vynikající úrovně. Byzantské umění ovlivnilo oblasti Přední Asie, Balkánu a Ruska. Na Západě přetrval svébytný kontinuální vývoj, reprezentovaný merovejskou, anglosaskou a irskou insulární knižní malbou. Doklady insulární malby představují rukopisy *Evangeliiář z Durrow* (675-680), *Evangeliiář z Lindisfarne* (715-721) a *Evangeliiář z Kells* (2. polovina 8. století), jež jsou založeny na využití geometrických motivů v podobě spirál, uzlů, pletenců, úponků, pásů a bordur charakteru textilní stuhy. Linie se splétají a rozplétají ve složitých pletencových uzlech. V některých případech přecházejí až do podoby monstrózních zvířat, jejichž tlamy svírají a pohlcují údy.⁸⁶ Na stránkách těchto rukopisů se vyskytuje vysoce stylizované figurální vyobrazení, které je mnohdy vtaženo do vířivého pohybu abstraktního výzdobného systému. Ornamentální projevy insulární iluminace vycházejí z keltského umění laténského období (polovina 5. století př. n. l. – přelom letopočtu). Jejich další zastoupení zdobí knižní malby rukopisů *Kodex Amiatinus* (kolem 716) a *Evangeliiář svatého Havla* (750).⁸⁷



14. iluminace
(*Evangeliiář*
z *Lindisfarne*)

Byzantské umění se vyznačovalo přepychovými iluminacemi posvátných a liturgických textů, homiliířů (sbírka kázání církevních Otců ve formě výkladu biblického textu), menologií (kalendář s životopisy svatých) a jiných didaktických děl, provedených na

⁸⁴ GLICK T. – LIVESSEY S. J. – WALLIS F., *Medieval Science, Technology and Medicine an Encyclopedia*, Routledge, New York 2005

MAZAL O., *Byzanz und das Abendland: Katalog einer Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Österreichische Nationalbibliothek, Wien 1981

⁸⁵ STAIKOS K. S., *The History of the Library in Western Civilization II: From Cicero to Hadrian*, Oak Knoll Press & DE GRAAF Publishers BV, Kottbus 2005

ZAITSSEV E. A., *The Meaning of Early Medieval Geometry: From Euclid and Surveyors' Manuals to Christian Philosophy*. *Isis* [online]. 1999, vol. 90, s. 4, pp. 653–767, [on-line]. 2009. [citováno 7.května 2009]. Dostupné z <<http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsid=1551991>>.

⁸⁶ DUFFY S. – MACSHAHRÁIN A. – MOYNES J., *Medieval Ireland: An Encyclopedia*, Routledge, New York and London 2004

PÄCHT O., *Book Illumination in the Middle Ages: An Introduction*, Harvey Miller, London 1994

STEIVICK R. D., *The Shapes of the Book of Durrow Evangelist-Symbol Pages*. *The Art Bulletin* [online]. June 1986, vol. 68, s. 2, pp. 182-194, [on-line]. 2009. [citováno 10.července 2009]. Dostupné z <<http://www.jstor.org/pss/3050929>>.

⁸⁷ HULL D., *Celtic and Anglo-Saxon Art: Geometric Perspectives*, Liverpool University Press, Liverpool 2004
LOYN H. R., *The Middle Ages: A Concise Encyclopaedia*, Thames and Hudson, London 1991

zlatém pozadí v souladu se soudobými mozaikami. Rané ukázky byzantské knižní tvorby představují purpurové pergameny *Vídeňská Genesis*, *Kodex Rossanensis* a *Kodex Sinopensis* z 6. století n. l. Historicky nejstarší vyobrazení Ukřižování Krista, jemuž probodává bok Longinus, obsahuje luminovaný rukopis *Rabulův evangeliář* (586-587).⁸⁸ *Homiliář Řehoře Naziánského* (880-883) je vyzdoben 46 celostránkovými miniaturami v jasných pastelových barvách. Polemika ikonodulství a ikonoklasmu je zaznamenána v byzantském rukopise *Chludovský žaltář* (kolem 900), v němž je vyobrazen byzantský ikonoklasta vápnem bělící Kristův portrét.⁸⁹ Jediné iluminace rukopisů často tvořily portréty panovníků nebo dvorských hodnostářů, jak je patrné v rukopisu *Homilie svatého Jana Zlatoústého* (1078-1081). Makedonskou renesanci v byzantském knižním umění reprezentuje *Pařížský žaltář* (*Kodex Parisianus*, 10. století). K mistrným iluminacím tohoto rukopisu patří *Přechod Rudého moře*, jehož pereje strhávají faraona. Orientální variantu byzantského knižního umění představují rané arménské rukopisy z 9. – 11. století, jako například *Ečmiadzinský žaltář* (989) nebo *Žaltář královny Mlk'e* (862).⁹⁰

Klášteří skriptoria (písařské dílny) římského císaře Karla I. Velikého (747–814), jehož dvůr se stal významným střediskem kultury a vzdělanosti, výtvarného umění a stavitelství, realizovala unikátní knižní malby na základě antických, starokřesťanských a byzantských předloh. Karolínská renesance se v knižních iluminacích zaměřila na figurální zobrazení (zejména postavy evangelistů, portréty panovníků), sakrální náměty a ornamentální bordury a iniciály celostránkových formátů. Jednotlivá skriptoria představovala tzv. školy, mezi nimiž vynikají zejména školy palácová, tourská, metská, remešská, svatohavelská. Z produkce palácové školy vzešel například *Zlatý žaltář* (*Dagulfův žaltář*, 783-795), *Cášský evangeliář* (kolem 800), *Evangeliář Karla Velikého* (po roce 800) nebo *Evangeliář abatyše Ady* (kolem 800).⁹¹

Další rozvoj škol nastal v období vlády římského císaře Karla II. Holého (840-877), jehož *Bible Karla Holého* (*První bible Karla Holého*, 845/846), vznikla v tourské škole.

⁸⁸ MAZAL O., Byzanz und das Abendland: Katalog einer Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Österreichische Nationalbibliothek, Wien 1981
PEERS G.: Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium, Pennsylvania State University Press, Philadelphia 2005

⁸⁹ LOYN H. R., The Middle Ages: A Concise Encyclopaedia, Thames and Hudson, London 1991

⁹⁰ KOUYMJIAN D., Index of Armenian Art: Database of Armenian Manuscript Illuminations [on-line]. 2008. [citováno 5. září 2008]. Dostupné z <http://armenianstudies.csufresno.edu/iaa_miniatures/index.htm>.

⁹¹ GLAISTER G. A., Glossary of the Book, George Allen & Unwin LTD, London 1960

JEEP J. M., Medieval Germany: An Encyclopedia, Garland, New York a London 2001

KOEHLER W., An Illustrated Evangelistary of the Ada School and Its Model. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes [online]., 1952, vol. 15, s. 1/2, pp. 48-66 [on-line]. 2009. [citováno 5. června 2009]. Dostupné z <<http://www.jstor.org/pss/3047919>>.

V případě *Bible Karla Holého* lze vysledovat paralely s rukopisem *Evangeliiář z Lindisfarne* v rámci využití stylizované animální dekorace (např. „chocholaté“ hřebínky nebo „kachní“ zobáky a hrdla).⁹² Výhradně dekorativní iniciály a bordury zdobí iluminovaný rukopis *Drogův sakramentář* (850-855) z metské školy. Melchizedeka, celebrujícího mši v chrámu jako předobraz Kristovy oběti, zde lze spatřit na iniciále T(e igitur).⁹³ Remešská škola vytvořila *Utrechtský žaltář* (kolem 830) a svatohavelská škola *Psalterium aureum* (841-872), jehož iluminace vynikají lehce kolorovanými perokresbami.⁹⁴ Ty vstoupily v knižní iluminaci do popředí právě v průběhu 9. – 10. století.⁹⁵

Na karolínskou renesanci navázala otonská renesance, spjatá s vládou římského císaře Oty I. Velikého (936-973), jejíž středisko s významným skriptoriem se nacházelo v benediktinském opatství na ostrově Reichenau na Bodamském jezeře. Zde byly zhotoveny *Codex Egberti* (980-993) jako zakázka trevírského arcibiskupa Egberta (kolem 950-993) a *Geronův sakramentář* (965-970) jako zakázka karolínského arcibiskupa Gerona. Liturgická kniha perikop *Codex Egberti* vyniká nejstarším dochovaným novozákonním cyklem ze života Ježíše, jemuž za předlohu sloužila antická umělecká díla. Otonska knižní malba je také zastoupena ve skriptoriu v Echternachu a Kolíně nad Rýnem, kde vznikly *Evangeliiář Oty III.* (998-1001), *Evangeliiář z Echternachu* (latinsky *Codex aureus Epternacensis*, kolem 1031) a *Evangeliiář abatyše Hidy z Meschede* (kolem 1000-1020).⁹⁶ Miniatury z rukopisu *Evangeliiář z Echternachu* patřily k reprodukovaným prototypům iluminací Kristova života. Úvodní miniaturu představuje incipit (úvodní list díla), jež drží anděl, v otonské knižní malbě hojně užívaný umělecký motiv. V *Evangeliiáři Oty III.* lze spatřit vyobrazení trůnícího císaře Oty III., jenž drží žezlo a jablko s vyrytým křížem.⁹⁷ Otonske umění jako unikátní vývojová linie knižního umění usilovalo o obrození antiky na základě syntézy dvou světů - germánského a orientalizovaného byzantského.

Jednotný regionální styl se začal rozšiřovat s nástupem románského slohu (11.-13. století). Jak románský, tak i později gotický sloh, navazoval na merovejskou knižní malbu, která je charakteristická snahou o ztvárnění stylizovaného ornamentu, vázaného na iniciály,

⁹² GUILMAIN J., The Illuminations of the Second Bible Charles the Bald. The Art Bulletin [online]. September 1967, vol. 49, s. 3, pp. 231-235 [on-line]. 2009. [citováno 27.dubna 2009]. Dostupné z <<http://www.jstor.org/pss/1512633>>.

⁹³ CALKINS R. G., Illuminated Books of the Middle Ages, Thames and Hudson, London 1983

⁹⁴ CLARK J. M., The Abbey of St Gall as a Centre of Literature and Art, Cambridge University Press, Cambridge 1926

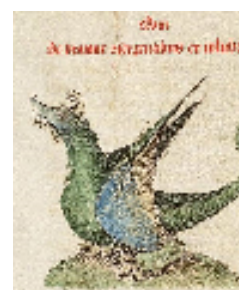
⁹⁵ GAEHDE J. E., Carolingian Painting, G. Braziller, New York 1976

PÄCHT O., Book Illumination in the Middle Ages: An Introduction, Harvey Miller, London 1994

⁹⁶ MAYR-HARTING H., Ottonian Book Illumination: An Historical Study, Harvey Miller, London 1999

⁹⁷ KLEINER F. S. – MAMIYA CH. J., Gardner's Art Through The Ages: A Global History, Wadsworth Publishing Company, Belmont 2008

jež rámovaly ozdobné oblouky nebo lišty. Recepce byzantské knižní malby v románské knižní malbě je patrná v kodexu *Žaltář ze Saint Albans* (kolem 1119-1123), například na iluminaci *Kladení Krista do hrobu*.⁹⁸ Severofrancouzskou knižní provenienci dokládá *Evangeliiář amienský* (1030). V Anglii dochází ke zrození nového stylu, vyznávajícího silné obrysové linie, temné barvy inkarnátu a bohaté provedení bordur, jenž reprezentuje zejména *Winchesterská bible* (1150-1180).⁹⁹ Ve figurální iniciále B této bible je zobrazen David zachraňující jehně ze chřtánu lva. Iluminované kompendium *Hortus deliciarum* (1185), jehož autorkou je alsaská abatyše Herrada z Landsberga (kolem 1130-1195), syntetizuje prostřednictvím 350 miniatur tématické oblasti teologie, filozofie, literatury, přírodovědy a muzikologie. Další kompilativní rukopis *Liber floridus* se zakládá na excerptu téměř z dvou set literárních děl, který sepsal francouzský kanovník Lambert ze svatého Omeru (kolem 1060-1125) v letech 1090-1120. Na jedné z iluminací tohoto rukopisu je zpodobněn drak jako monstrum kabinetu kuriozit a součást imaginace středověkého člověka.



15. iluminace
(Liber Floridus)

Pozdně románský manuskript *Bertholdův misál* (1215-1217) reprezentuje zálibu knižní malby této epochy ve zlatém pozadí, stříbrných arkádách a oslňující paletě barev. *Kodex Gigas* (*Ďáblova bible* nebo *Nekrologium podlažické*, 1204-1227) je vyzdoben celostránkovými iniciálami. Jedná se o rozsáhlé kompendium děl různého charakteru, jenž vzbuzuje dojem celé knihovny komprimované do jednoho svazku.¹⁰⁰ Na jedné z dvoustranných iluminací je schematicky znázorněn Nebeský Jeruzalém (církev), jemuž v opozici stojí svůdce ďábel. Ten je vyobrazen jako kníže temnoty v prázdné krajině, jíž rámuji dvě velké věže.¹⁰¹ Rukopisný exemplář pozdně románské knižní malby české provenience *Sedlecký antifonář* (kolem 1240) vznikl pod vlivem byzantské malby. Sedlecký původ tohoto hudební antifonáře, jenž tvořil součást zakázkového souboru liturgických rukopisů, dokládá kolofon (záznam o autorovi nebo publikaci na závěr díla). *Kodex Mater Verborum* (1240) představuje encyklopedické dílo svatohavelského opata Šalamouna. Součástí jeho výzdoby tvoří iniciály konstruované z dračích těl, silných kmenů nebo listy a úponky, obrůstající jejich korpus. Výplň iniciály M představuje vyobrazení *Smrt Jidáše*, na jehož

⁹⁸ PÄCHT O., *Book Illumination in the Middle Ages: An Introduction*, Harvey Miller, London 1994

⁹⁹ GLAISTER G. A., *Glossary of the Book*, George Allen & Unwin LTD, London 1960

¹⁰⁰ HLAVÁČEK I., *Knihy a knihovny v českém středověku: Studie k jejich dějinám do husitství*, Karolinum, Praha 2005

¹⁰¹ BOLDAN K. et al., *Codex gigas – Ďáblova bible: tajemství největší knihy světa*, Národní knihovna České republiky, Praha 2007

MERREL J., *Bible v českých zemích od nejstarších dob do současnosti*, Česká katolická charita, Praha 1956

ramenou sedí krkavci, a výplň iniciály Y vyobrazení *Vinař* s opicí jako ztělesněním neřesti (figura diaboli), která sedí na úponku a v tlapě svírá patrně malé zrcátko nebo ovocný plod.¹⁰²

Období gotiky ustoupilo s rozšířením světské literatury od převažujících celostránkových iluminací. Volná místa iluminovaných stránek rukopisů vyplňují geometrické obrazce, květiny, listy, ptáci, hmyz a drobné nahé postavy podle doporučení, které předložil německý mnich Theophilus Presbyter v kompendiu středověkých uměleckých řemesel *Schedula diversarum artium* (Seznam různých umění) v 1. polovině 12. století. Od 13. století vstupují iluminace také do světské literatury – kronik, legend, rytířské veršované epiky, cestopisné nebo vzdělávací literatury. Programová knižní tvorba byla koncentrována v oblasti franko-vlámského, italského, německého, španělského a nizozemského knižního umění. Gotické rukopisy charakterizuje barevná hravost, která dává vzniknout světlu vystupujícímu z celku. Právě luminozita (jasnost), celistvost (dokonalost) a také úměrnost (proporcionalita) znamenaly ústřední axiomy krásy, které uvedl italský teolog a filozof Tomáš Akvinský (kolem 1225–1274) v nedokončeném díle *Summa theologiae* (Teologická suma, 1265–1274).¹⁰³

Raně gotický styl, navazující na anglosaské a irské insulární vzory jemným splétáním rozvilin a úponků, anticipuje francouzský rukopis *Žaltář královny Ingeborg* (po roce 1205).¹⁰⁴ Ojedinelé postavení mezi rukopisy zaujímá *Náčrtník* (1230-1235) francouzského architekta Villarda de Honnecourt, obsahující přibližně 250 kreseb, které se dělí do deseti kategorií (např. zvířata, architektura, tesařství, geometrie, stavitelství, mechanická zařízení nebo recepty).¹⁰⁵ Mnohé kresby, doplněné psaným komentářem, představují zdokumentované architektonické a sochařské detaily a motivy nově vystavených francouzských katedrál, jež Villard de Honnecourt navštívil ve 30. letech 13. století. *Náčrtník* zahrnuje nejstarší vyobrazení perpetua mobile (stroj bez vnějšího zdroje energie) v kontextu evropské kultury.

V anglickém knižním umění období gotiky se uplatnil typ obrázkové bible zvané *biblia picta*, v níž převládá ilustrace nad textem. Tento typ je zastoupen v rukopisech *Žaltář královny Marie* (počátek 14. století) a *Apokalypsa ze Saint Albans* (1240-1250). V české knižní tvorbě obrázkovou bibli zastupuje *Velislavova bible* (kolem 1350). Anglický

¹⁰² KRÁSA J., České iluminované rukopisy 13./16. století, Odeon, Praha 1990

¹⁰³ ECO U., The Aesthetics of Thomas Aquinas, Harvard University Press, Cambridge and Massachusetts 1988

¹⁰⁴ PÄCHT O., Book Illumination in the Middle Ages: An Introduction, Harvey Miller, London 1994

¹⁰⁵ ECO U., Dějiny krásy, Argo, Praha 2005

THOSS D., Französische Gotik und Renaissance in Meisterwerken der Buchmalerei: Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Österreichische Nationalbibliothek, Wiener 1978

manuskript *Žaltář Roberta de Lisle* (po roce 1330) obsahuje novozákonní iluminace a cyklus vyobrazení moralistního a teologického charakteru.¹⁰⁶

Německé knižní umění období gotiky reprezentuje *Manesský rukopis* (1330-1340), který obsahuje německé písně 140 básníků a 138 celostránkových miniatur. Jedná se zpravidla o portréty představitelů dvorské poezie, jako například německy píšícího básníka Waltera von der Vogelweide (kolem 1170-1230 kolem).

Rozmach knižní iluminaci lze zaznamenat v pařížských dílnách za vlády francouzského krále Ludvíka IX. Svatého (1214-1270). Produkce iluminovaných rukopisů se vztahovala primárně k biblickým textům, uplatňovaným nejenom pro potřeby liturgie, ale také pro studium teologie, jehož významné centrum tvořila pařížská univerzita. Zjemnělá figurální typika lidských postav elegantních linií, štíhlých proporcí a graciézních pohybů vyjadřuje estetický kánon vrcholné gotiky bohatě iluminovaných rukopisů *Žaltář Ludvíka Svatého* (kolem 1256) a *Žaltář ze Sainte-Chapelle* (1243-1248). *Žaltář Ludvíka Svatého* vznikl v pařížské dvorské dílně a kromě osmi historizujících iniciál jej zdobí 78 pozoruhodných celostránkových miniatur, které se vztahují ke starozákonním textům. *Žaltář* je uveden miniaturou *Kain a Ábel* a zakončen *Korunovace Saula*.¹⁰⁷ *Bible Moralisée* (Codex 1179, kolem 1250) zahrnuje miniaturu s vyobrazením trůnícího Boha Stvořitele - Architekta, který ve svém klíně drží kruhové universum, jemuž kružítkem vyměřuje poloměr.¹⁰⁸ Mistr Honoré posunul vývoj knižní malby nejenom kultivací elegantní lineárnosti a pohybové preciozity postav, ale zejména snahou o diferenciaci jejich vnitřních emocí. Důraz kladený na plastické hodnoty a doposud nevídaně obohatil a zjemnil barevnou paletou. Z ruky tohoto umělce pochází také výzdoba rukopisu *Breviář Filipa Sličného* (1296), opis exempláře *Decretum* (1300-1330) italského mnicha Gratiana a morální příručka *Somme le Roi* (Kniha neřestí a ctností, 1279-1280). Exemplář *Decretum* předkládá alternativu řešení manželských problémů, jejichž expresivitu zprostředkovávají drobné miniatury.

Na tvorbu Mistra Honoré navázal francouzský iluminátor a malíř Jean Pucelle (kolem 1300-1334), který byl v letech 1319–1334 činný zejména pro královskou klientelu. Na základě zakázek vznikly rukopisy *Hodinky královny Jeanne d'Evreux* (1325-1328), *Breviář rodiny Beleville* (1323-1326) nebo *Bible Roberta de Billyng* (1327). V iluminacích prokázal

¹⁰⁶ SANDLER L. F., *The Psalter of Robert de Lisle in the British Library*, Harvey Miller, London 1983

¹⁰⁷ HASELOFF G., *Die Psalterillustration im 13. Jahrhundert. Studien zur Buchmalerei in England, Frankreich und Niederländern*, Kiel 1938

STAHL H., *Picturing kingship. History and painting in the Psalter of Saint Louis*, The Pennsylvania State University Press, Philadelphia 2008

¹⁰⁸ THOSS D., *Französische Gotik und Renaissance in Meisterwerken der Buchmalerei: Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Österreichische Nationalbibliothek, Wiener 1978

zájem o nové formální hodnoty, především o zobrazení lidské postavy v její přirozené objemovosti a umístění do prostorově přesvědčivé scenerie.¹⁰⁹ V rukopise *Hodinky královny Jeanne d'Evreux* (1324-1328) je zachycen portrét klečící francouzské královny v iniciále D pod novozákonním zobrazením *Zvěstování*. Pod iniciálou je umístěna droalerie s výjevem středověké variace hry „na slepou bábu“. Ústřední roli v této hře sehraává mladý muž sedící na polštáři, jehož se škádlivě dotýkají jeho spoluhráči. V intencích světa „sui generis“ je zobrazena opice v iniciále O pod vyobrazením *Útek do Egypta*. Ve své tlapě drží planoucí nádobu, jejíž oheň rozdmýchává měchem přiletěvší anděl. Pucelle při výzdobě tohoto rukopisu uplatnil umělecké prostředky techniky grisaille (malba šedou barvou). Francouzský *Žaltář Bonny Lucemburské* (před rokem 1349) obsahuje iluminaci *Setkání tří živých a tří mrtvých*, které vedly ke vzniku dialogů živých a mrtvých postupně vedly morové epidemie a lidová fantazie. Tato zobrazení nakonec vyústila v motiv Tance smrti, v nichž si mrtví symbolicky přicházejí pro živé a odvádějí je ze života.

Pozoruhodné iluminace mezinárodního slohu zdobí rukopis *Hodinky Maréchala de Boucicaut* (kolem 1415).¹¹⁰ Středověká fascinace zázračnými bytostmi a zvířaty pronikla na jednu z iluminací, na níž je zachycen bílý jednorožec ve skoku.¹¹¹ Iluminace rukopisu *Bedfordské hodinky* (1423) obsahují celostránkové novozákonné náměty (např. *Zvěstování*, *Panna Maria s Ježíšem a psacím náčiním*), orámované narativními miniaturami, které zpravidla doprovází erbovní znamení. Mezi miniaturami se proplétají akantové listy a spirálovitě stočené zlaté listy břečťanu.¹¹²

Přebohaté hodinky vévody z Berry (1411-1416), které jsou dílem bratří z Limburka (Herman, Paul a Jean [činní mezi lety 1385–1416], dokládají široký módní repertoár vznešené dvorské společnosti, jejíž nákladné oděvy září nejjasnějšími barvami. „Život šlechticů a panovníků je vypjat k největším výrazovým možnostem; všechny životní situace jsou povzneseny téměř v mystéria, okrášleny barvami a ozdobami, zahaleny do roucha ctnosti.“¹¹³ Oděvy zde slouží jako princip sociální diferenciacce a kontrastují se šedým a nuzným oděním pracujícího lidu. Listy jednotlivých měsíců doprovází vyobrazení sezónních a každodenních

¹⁰⁹ AVRIL F., Buchmalerei am Hofe Frankreichs (1310-1380), Prestel, München 1978

HOUSE R. H. - ROUSE M. A., Manuscripts and their Makers: Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200–1500, Harvey Miller Publishers, Turnhout 1999

¹¹⁰ MORAND K., Pages from a Book of Hours Illuminated in the Parisian Workshop of the Boucicaut Master. The Burlington Magazine [online]. vol. 109, s. 768 [on-line]. 2009. [citováno 27.května 2009]. Dostupné z <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-60004588.html>>.

¹¹¹ PÄCHT O., Book Illumination in the Middle Ages: An Introduction, Harvey Miller, London 1994

¹¹² SPENCER E. P., The Master of the Duke of Bedford: The Bedford Hours. The Burlington Magazine [online]. October 1965, vol. 107, s. 751, pp. 495-502 [on-line]. 2009. [citováno 2.června 2009]. Dostupné z <<http://www.jstor.org/pss/874701>>.

¹¹³ HUIZINGA J., Podzim středověku, H&H, Jinočany 1999, s. 63

činností na pozadí proměňující se krajiny a architektonických objektů.¹¹⁴ S podobným koncepčním vyobrazením měsíců se lze setkat také na iluminacích *Breviarium Grimani* (kolem 1520).¹¹⁵ Přebohaté hodinky vévody z Berry lze považovat za esteticky, umělecky a zároveň sociologicky ojedinělou ukázkou v gotickém knižním umění. Knihovna francouzského mecenáše umění vévody Jeana z Berry (1340-1516) zahrnovala také *Turínské hodinky* (1380-1420), které představují rukopis kontinuální práce několika iluminátorů. Duální dělení iluminované stránky, charakteristické pro umělce označovaného jako Mistr G, předpokládá miniaturu v horní části stránky a zpravidla aditivní borduru v její spodní části. Tímto způsobem je pojednáno například vyobrazení miniatury *Narození Jana Křtitele* a bordury *Křest Ježíše Krista*.

Francouzský malíř a iluminátor Jean Fouquet (kolem 1420- 1481 kolem), jenž působil ve službách francouzských králů Karla VII. (1403-1461) v letech 1422-1461 a jeho syna Ludvíka XI. (1423-1483) v letech 1461-1483, zhotovil *Hodinky Étienna Chevaliera* (1450-1460). Miniatury zachycují detailní topografická zobrazení středověké Paříže a jeho přilehlého okolí, jako například kaple svatého Kříže (miniatura *Nesení Kříže*), katedrály Notre-Dame a mostu Saint-Michel (miniatura *Pravá boží ochrana věřících před démony*), zámku Vincennes (miniatura *Job a jeho přátelé*), Bastily a čtvrti Saint Denis (miniatura *Utrpení svaté Kateřiny*) nebo kláštera Saint-Martin-des-Champs (miniatura *Svatá Anna a její dcery*).¹¹⁶ Fouquet vyzdobil iluminacemi také rukopis *Les Grandes Chroniques de France* (Velké kroniky Francie, 1461) s vyobrazeními z pařížské návštěvy českého krále a římského císaře Karla IV. (1322–1328) v lednu 1378 - *První pozdrav panovníků v předpolí Paříže* a *Slavnostní banket na počest Karla IV.*¹¹⁷

Rozkvět knižní malby české provenience nastal za vlády české královské dynastie Lucemburků Karla IV. a českého a německého krále Václava IV. (1361-1419). Představený dvorské kanceláře Karla IV., překladatel, literárně činný autor a bibliofil biskup Jan ze Středy vlastnil vybranou knihovnu, z níž se dochoval brevír *Liber Viaticus* (1355-1360).¹¹⁸ Brevír zachycuje výjev *Narození Krista* v iniciále P, jež se rozrůstá do dolní bordury. Zde se jedná o

¹¹⁴ CALKINS R. G., *Illuminated Books of the Middle Ages*, Thames and Hudson, London 1983

ECO U., *Dějiny krásy*, Argo, Praha 2005

ŠMAHEL F., *Cesta Karla IV. do Francie (1377-1378)*, Argo, Praha 2006

¹¹⁵ FERRARI G. E. – SALMI M. – MELLINI G. L., *The Grimani Breviary*, Thames and Hudson, London 1972

¹¹⁶ CARGUÉ B., *Stil und Erinnerung. Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2004

REYNAUD N., *Jean Fouquet. Les Heures d'Etienne Chevalier*, Faton, Dijon 2006

¹¹⁷ ŠMAHEL F., *Cesta Karla IV. do Francie (1377-1378)*, Argo, Praha 2006

¹¹⁸ HLAVÁČEK I., *Knihy a knihovny v českém středověku: Studie k jejich dějinám do husitství*, Karolinum, Praha 2005

rozvedení starozákonního příběhu, neboť na větvoví bordury je ztvárněna kompozice *Zvěstování pastýřům*. Na jedné z dalších bordur tohoto rukopisu dominují postavy podkoních a koňů.

Z knižního umění Václava IV., jež patří do dvorské kultury krásného slohu (mezinárodní sloh), se zachoval kvalitativně reprezentativní vzorek osmi rukopisů. K jejich doprovodným komponentám náleží bordury s motivy, vystupujícími v podobě ledňáčka, točenice („uzel lásky“), divého muže, opice, nahé lazebnice nebo oděné v průsvitné košilce, krále v lázni nebo uvězněného v kládě.¹¹⁹ Tyto motivy rozvíjí alegorické příběhy „sui generis“, jejichž zobrazení převažuje na stránkách *Bible Václava IV.* (1390-1395). Akty lazebnice a krále představují oslavu dokonalosti a smyslových půvabů lidského těla, jež je výrazem erotismu dvorské kultury. Atmosféru těchto rukopisů dokládá následující tvrzení: „Krása světa byla pro svou uznávanou hříšnost dvojnásob lákavá; kdo se jí oddával, ten jí také užíval s bezbřehou náruživostí.“¹²⁰

Rukopis o vojenské technice *Belifortis* (1405), vytvořený na dvoře Václava IV., představuje kompilativní soubor iluminací z oblasti vojenského inženýrství a techniky na počátku 15. století včetně fantaskních vynálezů, jejichž autorem byl Konrád Kyeser z Eichstattu (1366-1405/1406). Jeho imaginace tak dala vzniknout antropomorfním konstrukcím, žabím mužům (potápěči s vestami), válečným vozům v podobě gryfů, návodům na používání draků nebo na pás cudnosti. „Středověké antropomorfní pojetí zbraní a válečných strojů se u něho pojí s renesanční technickou utopií.“¹²¹

Z antropologického hlediska lze za cenný doklad odlišných kulturních zvyků a norem považovat rukopis *Cestopis Jana Mandevilla* (1410-1420). Hlavní protagonista a předpokládaná historická postava anglického rytíře Jana Mandevilla prostřednictvím příběhů z cest, uskutečněných v letech 1322-1356 do mnoha kulturních oblastí napříč Asií, od Egypta po Čínu, poskytl etnocentricky nezatížený pohled na ty „druhé“.

V období před husitskými válkami vznikly rukopisy *Geronské martyrologium* a *Misál Zdeňka z Házmburku* (1409-1410), které zastupují vrcholná díla krásného slohu (mezinárodní sloh). *Geronské martyrologium* tvoří soubor hagiografických medailonů, mezi nimiž se proplétají subtilní úponky a nitkový ornament se zlatými kapkami a akanty. V *Misálu Zdeňka z Házmburku* se setkáváme s iluminovaným listem kánonového Ukřižování Krista, na němž je

¹¹⁹ KRÁSA J., Rukopisy Václava IV., Odeon, Praha 1974

SPĚVÁČEK J., Václav IV. 1361-1419, Svoboda, Praha 1986

¹²⁰ HUIZINGA J., Podzim středověku, H&H, Jinočany 1999, s. 62

¹²¹ KRÁSA J., Rukopisy Václava IV., Odeon, Praha 1974, s. 56

potlačena dramatická složka námětu. Jeho lyricky prochnuté figury mají esovité prohnutí těla a měkce rytmický pohyb drapériových záhybů.

Další vývoj knižního umění pozastavily husitské války (1419-1436). Jejich obecné ustoupení do pozadí souvisí však zejména s nástupem knihtisku, kdy psanou knihu nahradila kniha tištěná a knižní malbu grafická technika dřevořezu. V současnosti představují iluminované rukopisy vysoce ceněné bibliofilie.

1.3.2 Iniciála

Iniciála označuje počáteční písmeno v rukopisech nebo v tištěném textu, které je odlišeno a zdůrazněno svou velikostí a výtvarným zpracováním. Iniciála poskytovala orientaci v textu, neboť sloužila k dělení textu a k rozpoznání počátku kapitol a odstavců. Její vývoj postupoval od malých a rudimentálních kreseb až po celostránkové iluminace. Vedle iniciál iluminovaných vznikaly iniciály výhradně kaligrafické.

Korpus iniciály se skládá ze svislého dřívku, vodorovného ramene, šikmé nebo vodorovné příčky a oblouku. Postupně se však rozrůstal do výběžků a vleček nebo v abstraktní, geometrickou a filigránovou ornamentiku. Plocha okolo iniciály se označuje jako vnější pole, které může být rozmanitě olemováno, orámováno, zalamováno, vykrojováno nebo vystupuje v obloučcích a zubech. Iniciála také vybíhala z vymezeného prostoru v obrazci písma do okrajů stran a do prostorů mezi sloupci. Z výběhů iniciál vychází vertikální okrajová ozdoba zvaná bordura, a to buď směrem vzhůru nebo dolů, nebo dvěma směry zároveň. Na koncích vertikálních okrajů strany se od bordury vydělují dlouhé výběhy horizontálním směrem zvané droalerie.

Vnitřní pole iniciál představuje z několika stran zcela anebo částečně uzavřený prostor, jenž byl vyplněn iluminacemi, zobrazujícími výjevy vegetabilní, animální, figurální, ornamentální, hagiografické, biblické, fantaskní, emblematické, heraldické, alegorické, satirické, maskaronské a symbolické. Náměty některých iniciál svou výraznou velikostí a rozměry zatlačovaly text rukopisu do pozadí. Na základě proměny kulturních vzorců se v koncepčním řešení iniciál uplatňuje epická kompozice v krajině i v interiéru, prvky zátiší, znázorněný mobiliář interiéru a detailně provedené architektonické články staveb.

Iniciály se vyskytují již v pozdně antických rukopisech 5. století n. l. Intenzivnější prosazení iniciál nastává až v merovejských, anglosaských a irských rukopisech, které vznikají v průběhu 6. – 8. století n. l. Tvůrcům románských a gotických iniciál jako inspirace sloužily iniciály karolinských rukopisů z období 8. – 9. století n. l. V období gotiky dosahuje

umělecká úroveň iniciál svého vrcholu, a proto jsou řazeny k nejdůležitějším útvarům knižní malby. Tvůrci iniciál v této epoše byli nazýváni iluminátoři.¹²²

V inkunábulích se iniciály domalovávaly ručně a s expanzí knihtisku byly prováděny technikou dřevořezu. Nízká úroveň technologie rodícího se řemesla knihtisku však znesnadňovala včleňování iniciál do procesu sazby. Z tohoto důvodu se iniciály připojovaly sekundárním vlepením separátně vytištěného a vystřiženého písmene, jehož použití přetrvalo do počátku 16. století, anebo razítkovým otiskem světlejšího tónu tiskařské černě. Tímto způsobem vznikla nejstarší česká tištěná iniciála, s níž se můžeme setkat v nejstarší inkunábuli na našem území - *Kronice trojanské* (1468). Tematické i výtvarné zpracování iniciál se s nástupem knihtisku čím dál více dostávalo do područí grafiky a tištěné knižní ilustrace.

S příchodem renesance je zaznamenán ústup výjevů fantaskních, alegorických, satirických, maskaronských a symbolických. Převládala spíše ornamentika vegetabilní a animální.

Silná vazba mezi písmenem a výtvarným námětem je charakteristická pro tzv. mluvící iniciály. Ty spojovaly pozadí s vlastním písmenem, jež zároveň evokovalo označení zobrazeného výjevu. Rané uplatnění mluvících iniciál v našem prostředí dokládá první české vydání *Herbáře jinak Bylináře* (1562), jehož autorem byl lékař a botanik italského původu Pietro Andrea Gregorio Mattioli (1501-1577). Pražská tiskařská dílna českého nakladatele Jiřího Melantricha z Aventina (kolem 1511-1580) v tomto tisku prezentovala výjev *Herakla bojujícího s drakem*, v němž je umístěno majuskulní H.¹²³

Největší česká tištěná kniha 16. století *Kozmografia česká* (1554) kosmografa a hebraisty německého původu Sebastiana Münstera (1489–1552) představovala projekt kumulující a deklarující tehdy uplatňovanou plejádu iniciál několika pražských i mimopražských tiskáren. Široký prostor pro realizaci iniciál byl rovněž poskytnut tiskárnou Jednoty bratrské v souvislosti s programově chybějící ilustrací.

V období baroka byl vyhledáván osvědčený repertoár a respektovány spotřební nároky, jež vedly k jejich sériovému vzniku. Iniciály se tak staly unifikovaným a standardizovaným produktem tržní nabídky a poptávky. Převažují zpravidla biblické náměty a přetrvávají náměty vegetabilní a animální. Nově přichází prvek značí motivy každodennosti a motivy krajinné.

¹²² VOIT P., Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století, Libri ve spolupráci s Královskou kanonií premonstrátů na Strahově, Praha 2006

¹²³ BOHATCOVÁ M., Česká kniha v proměnách staletí, Panorama, Praha 1990

Příchod 18. století značil teritoriální i stylově diferenciovaný vývoj iniciál. V rigidní podobě přetrvávaly barokní iniciály zejména v německy mluvících zemích, které svou konfigurací imitovaly arabesku. Ve francouzském tisku jsou uplatňovány rané projevy rokoka, které do repertoáru vnášelo architektonické motivy. K těmto motivům inklinovali i tvůrci italští. V etapě rokoka byly některé iniciály pojednány jako prosté písmeno, k němuž byl výzdobný apostrof pouze přiřazen. Jeho podoba se většinou omezovala na rokaj – zpravidla esovitý ornament rozvinutý pouze po jedné straně iniciály. Oživení zaznamenaly výjevy vegetativní, maskaronské a heraldické.

18. století lze označit za výrazný mezník vývoje iniciál, který se podílel na jejich výrazné proměně v následujících staletích. Iniciála se vzdaluje od výtvarného potenciálu a dochází k narušení kontinuity kompoziční jednoty písmena a zadního plánu.

Současné knižní umění používá iniciál převážně v jubilejních a bibliofilských tiscích, diplomech a v reprintech starých tisků. Možnosti jejich aplikace souvisí s obsahem textu, typografií, typem písma a s jeho určením.

Iniciály představují svébytný sémiotický systém, neboť zahrnují dobové výjevy a autentickou atmosféru zejména středověkého života, čímž napomáhají k rekonstrukci komplexního obrazu středověké kultury v čase a prostoru. Z antropologické perspektivy lze iniciály považovat za významný zdroj informací o ideové a normativní dimenzi.

1.3.3 Bordura

Bordury označují dekorativně zdobené okraje stránek středověkých iluminovaných rukopisů. Bordura vzniká s rozrůstáním korpusu iniciál a jeho vybíháním do okrajové ozdoby. Původně byla rozvedena pouze ve vertikální zdobenou lištu po levém okraji rukopisu, vyrůstající buď směrem vzhůru nebo dolů, nebo dvěma směry zároveň. Na koncích vertikálních okrajů strany se od bordury vydělují droalerie, výjevy a zobrazení, které se rozvíjejí horizontálním směrem. Bordura se místy lomí v okrajích rukopisu ve vertikálním směru a vytváří tak sloupcům na stránce rámec ze všech čtyř stran téměř uzavřený, nebo zcela uzavřený. V tomto vymezení a rozsahu plnila funkci orámování stránky rukopisu. Pro své náměty čerpá bordura z oblasti vegetabilní, animální, figurální, ornamentální, hagiografické, biblické, fantaskní, emblematické, heraldické, alegorické, satirické a symbolické. Rozmanitá škála námětů souvisí s návazností bordury na droalerie.¹²⁴

¹²⁴ GLAISTER G. A., Glossary of the Book, George Allen & Unwin LTD, London 1960
KVĚT J., Italské vlivy na pozdně románskou knižní malbu v Čechách, 1927

Prostřednictvím studia bordur je možné získat informace o hodnotách, normách a idejích sdílených příslušníky středověké kultury. Výzkum bordur a drolierí může být využit v rámci historické antropologie, například k rekonstrukci kulturních kategorií středověké kultury.

1.3.4 Drolierie

Drolierie představují iluminované výjevy a zobrazení, tvořící doplňující složku středověkých rukopisů. Tvůrci drolierí byli iluminátoři. Drolierie mohou být umístěny jako solitérní komponenta nebo jako součást bordur a iniciál ve spodní části stránky rukopisu, zpravidla pod textem. Tematicky vztah drolierí k hlavnímu námětu stránky je velmi volný, neboť představují kulturní jev *sui generis*.

Výjevy jsou tvořeny na základě motivů čerpajících ze středověkého ikonografického potenciálu. Náměty drolierí byly vegetabilní, animální, figurální, ornamentální, hagiografické, biblické, fantaskní, emblematické, heraldické, alegorické, satirické a symbolické. Vrcholným obdobím vzniku drolierí byla gotika, kdy se jejich tvorba uplatnila jak ve středověkých rukopisech, tak na chórových sedadlech a ve stavební plastice. S nástupem knihtisku začaly drolieriím sloužit za tvůrčí zdroj inspirace rovněž literární texty, předlohy a grafické listy.

Drolierie obsahují antropologický rozměr spjatý s žertem včetně komiky, imaginace a symbolické vlády logiky „převrácenosti“ a světa „naruby“. Vyjadřují kulturně-historické souvislosti a vzorce chování, které vedou ke změně a k posunu obsahu motivů v čase a prostoru. Z hlediska antropologie jsou hodnotné zejména proto, že zahrnují motivy každodennosti, folklor, obrazy životního stylu a dobové výjevy, které vedou k poznání středověkého způsobu života. Pro své zobrazení každodennosti jsou drolierie cenným materiálem pro bádání v oblasti historické antropologie.¹²⁵

1.3.5 Filigrán

Filigrán neboli nitkový ornament jako zdobný prvek a součást vnitřní výplně iniciál vyplňoval středověké iluminované rukopisy. Z vnitřního pole iniciál může filigrán zasahovat do prostorů mezi sloupci písma a pronikat do horizontálních okrajů stran. Na jejich koncích se může stýkat s drolieriemi, výjevy a zobrazeními, které se rozvíjejí horizontálním směrem.¹²⁶

¹²⁵ WIRTH J.: *Les Marges à Drôleries des Manuscrits Gothiques (1230-1350)*, Librairie Droz, Genève 2008

¹²⁶ KVĚT J., *Iluminované rukopisy královny Rejčky*, Česká Akademie věd a umění, Praha 1931

Pohyb a vývoj filigránu lze zaznamenat i v souvislosti s levým okrajem stránky rukopisu, jehož dominantní složku tvoří bordura. V rámci filigránu byly využívány motivy vegetabilní, animální, figurální, abstraktní, geometrické, ornamentální a fantaskní. Autoři filigránu byli iluminátoři.

Prostřednictvím studia filigránu je možné získat informace o proměnách estetického cítění tvůrců knižních iluminací. Výzkum filigránu může být využit v kontextu historické antropologie, například k rekonstrukci kulturních kategorií středověké kultury.

2. Grafické a tiskové techniky a problematika ex libris

Grafické techniky jako mediátory vlivu kultury na člověka představují prostředky tvorby, sdílení, uchování a předávání kulturních idejí a vizuálních obrazů. Z kulturologického hlediska lze na grafické techniky pohlížet jako na kulturní replikátory tištěné informace, které prostřednictvím písma a obrazu přispívají k uchování kulturní kontinuity a kulturního dědictví lidských skupin v historickém čase a šíření symbolických obsahů v geografickém prostoru. V průběhu dějin lidské kultury se grafické techniky, jako kulturní mediátory, staly významným nástrojem endogenní a exogenní kulturní změny.

Výsledným produktem grafické tvorby je grafika, kterou je možné klasifikovat na uměleckou a reprodukční. Základními kritérii pro členění grafiky na uměleckou (volnou a užitou) a reprodukční (průmyslovou) jsou původnost, tiskařské postupy a historicky proměnlivé funkce výtvarného grafického díla. Za nejvýraznější obor umělecké grafiky je označována volná grafika, která vzniká prací jednoho umělce. Každý grafický list lze v této souvislosti označit za původní. Odlišnou sféru umělecké grafiky tvoří užitá grafika, která umožňuje přenos informací a plní praktické, dekorační a komunikační funkce. Pojem originality je zde vztahován pouze na kresebný návrh. Užitá grafika zahrnuje mnoho žánrových podob (exlibris, plakát, novoročenka). Některé grafiky mohou plnit didaktické a zábavné funkce (hrací karty, obrazové knihy, vystřihovánky aj.). Užitá grafika jako aplikovaný obor využívající reprodukčních metod zahrnuje ilustraci, plakátovou tvorbu, komerční tiskoviny a merkantil.

V evropském kulturním okruhu došlo k rozvoji grafických technik od poloviny 15. století pod vlivem vynálezu tisku lisem. Podle užití technologie je možné grafické techniky klasifikovat na následující typy: 1. *tisk z výšky* – dřevořez, dřevoryt, knihtisk, linoryt, šrotový tisk, autotypie; 2. *tisk z hloubky* – mědiryt, oceloryt, suchá jehla, mezzotinta, lept, měkký kryt (vernís mou), akvatinta, heliogravura; 3. *tisk z plochy* – litografie, ofsetový tisk, světlotisk, serigrafie.

Všem grafickým technikám je společný pracovní postup, který je zahájen kresbou na štoček (tiskovou formu) a končí vlastním tiskem. Volba a tloušťka materiálu je odvozena od grafické techniky, pro jejíž účely je štoček zhotoven. Jako materiál může být použito dřevo, kov (železo, měď, zinek, bronz, olovo aj.), kámen, guma, linoleum, sklo, plastická hmota, těsto. Limitující faktor představuje setrvalost a životnost štočku, která souvisí se zvoleným materiálem a a priori určuje možný počet pořízených otisků z tiskové formy. Části

štočku opotřebované tiskovým tlakem mohou být za určitých okolností znovu obnoveny. Restaurování štočku lze provádět pouze v omezeném měřítku, neboť sekundárně zhotovená tisková forma snižuje výtvarný potenciál grafického díla. Vynález a využití štočku jako tiskové formy bylo základním předpokladem pro replikaci sémantických významů a vizuálních obrazů. Z antropologické perspektivy lze objev štočku označit za jednu z nejvýznamnějších kulturních inovací v dějinách lidstva, neboť prostřednictvím širokého spektra grafických technik urychlil šíření kulturních idejí a vizuálních obrazů v čase a prostoru. Základem grafického obrazu je obvykle čára nebo tónová plocha, která je zpracována jako obraz v zrcadle, neboť výsledný otisk vyjde obráceně ve srovnání s obrazem na štočku. Změna metodických postupů nastává na přelomu 19. a 20. století v souvislosti s uvedením grafické techniky serigrafie do západního civilizačního okruhu. Tato technika je založena na bezprostředním (přímém) tisku, kdy k protlačení barvy dochází propustnými místy serigrafické šablony. V současnosti je serigrafie uznávána jako autonomní grafická technika, která poskytuje relevantní informace, sémiotický text, o světě rozmanitých kultur a subkultur v čase a prostoru.

Grafické techniky od doby svého vzniku výrazně ovlivňovaly způsob vizualizace kulturních idejí. V evropském kulturním kontextu hrál zpočátku rozhodující roli rychle se šířící dřevořez. Poté začala hrát vůdčí roli mědirytina a suchá jehla, lept a mezzotina a nakonec akvatinta. Vývoj klasických grafických technik byl ukončen na počátku 19. století vynálezem litografie.

S fenoménem grafických technik souvisí *ex libris* jako knižní značka a graficky ztvárněný znak označující vlastnictví knihy soukromým majitelem či institucí. *Ex libris* plnila funkci ochrany před odcizením a dokládala bibliofilskou a estetickou orientaci majitele.

Nejstarší formu *ex libris* představuje rukopisný záznam na okraji či mezi řádky titulní strany umístěný ve středověkých kodexech. S nástupem tištěné knihy dostává *ex libris* podobu grafické značky či štítku, obvykle umístěného na předním přidešti či vevázaného proti titulní straně. Nejstarší tištěná *ex libris* pocházejí z konce 15. století. Za první českou *ex libris* je považována knižní značka z roku 1536 v dřevořezu českého humanisty Jana Hodějovského z Hodějova (1496-1566).

Ex libris byla tištěna všemi grafickými technikami. V kontextu vývoje české kultury převládala do konce 16. století (gotika, renesance) technika dřevořezu. V 17. století (baroko) nastupuje technika mědirytu, vystřídaná v 18. století (rokoko) technikou leptu a v 19. století (romantismus) technikou litografie. V 19. století se *ex libris* zároveň stává akcidenční tiskovinou, získává podobu topografickou či označení razítkem majitele. V současnosti

představuje ex libris sběratelský artikl. Studium ex libris slouží k rekonstrukci bývalých knihoven, určování stáří vazeb a k postižení vztahu vlastníka knihy k jejímu ideovému obsahu v konkrétním historickém kontextu.

Z hlediska antropologie analýza ex libris umožňuje postihnout fenomén knihy v kontextu práva na její vlastnictví a užívání.

2.1 Tisk z výšky

Tisk z výšky je založen na odstranění netisknoucích míst z tiskové plochy desky. Po odstranění se vyvýšená místa na tiskové ploše opatří barvou a otisknou na papír. Jedná se o nejstarší a nejrozšířenější grafickou technologii.

2.1.1 Dřevořez

Jednu z nejstarších grafických a ilustračních technik, která se prosadila ve většině kulturních okruhů, představuje dřevořez. Spočívá na principu tisku z výšky, při kterém se kresba reprodukuje prostřednictvím tiskové formy v podobě dřevěného štočku. Z antropologického hlediska dřevořez představuje jednu z prvních multiplikačních technik, která umožnila přenášet kulturní ideje a vizuální obrazy v čase a prostoru. Dřevoryty vznikaly v různých historických dobách a kulturních oblastech, a proto mohou být pro antropology významným zdrojem empirických dat o způsobu života, vzorcích chování a kulturních idejích sdílených a předávaných příslušníky určité kultury. Proto je možné dřevoryty studovat jako specifický typ sémiotického textu, který zahrnuje zprávu o konkrétní historické nebo lokální kultuře.

Technika dřevořezu spočívá ve vyřezání tisknoucích ploch podle předem naskicované kresby na dřevěném štočku. Kresba je vyřezána dlátky a noži podélně po kmeni, aby nebyly patrné letokruhy v řezu. Štoček z dřeva hrušky, ořechu či jabloně se vyznačuje tvrdostí vhodnou pro jemnější řezbu, měkké dřevo lipové či topolové vyhovuje podmínkám pro lapidárnější řezbu. Na konečně zpracovaném štočku vystupují silné reliéfní linie, které se načerní V nejstarší fázi dřevořezu, mezi koncem 6. století a 1. třetinou 15. století, byla nabarvená forma obtištěna na ležící papír. Ve 2. polovině 15. století nastala změna technologie. Na ležící formu byl přikládán navlhčený papír, který přejímal barvu vyrobenou ze sazí a lněného oleje tlakem lidské ruky nebo hladítka, později zastoupený tlakem plošného tělesa vřetenového či příklopového lisu. Zavedená technologie plošného lisu zároveň

dovolovala potiskovat papír oboustranně a nezanechávala stopy tření, které způsobovalo hladítko. Nicméně síla nebyla zdaleka srovnatelná s tlakem válce v lisu měditiskařském.¹²⁷

Předchůdcem dřevořezu jako grafické techniky byly metody potiskování látek ornamentálními vzory, které vznikaly v kulturách na území Blízkého východu a v Indii. V období antického Řecka nástup dřevořezu předjímala dřevěná razítka zvaná „tesserae signatoriae“, užívaná k označování majetku.

Vůdčí pozici ve formování techniky dřevořezu sehrály kultury v oblasti Dálného východu, mimo jin ohnisko vynálezu výroby papíru z odpadu hedvábí (150 n. l. – Tsai-Lun), s jehož zavedením nastala vlastní éra dřevořezu. Nejstarší doklady využití dřevořezového štočku k tisku pocházejí z Koreje 751 n. l. K rozšíření a rozvoji této techniky došlo v Číně za vlády dynastie Tchang v letech 618–906 n. l. Dřevořez v této rané podobě nesloužil k pouhé reprodukci solitérní kresby, nýbrž i k záznamu průvodních textů, vyřezaných do téže tiskové formy. Tyto listy, vzniklé později i v kontextu evropského prostředí, označujeme za deskotisky. Sestavováním jednotlivých deskotisků do leporela vznikaly blokové knihy, vytvořené slepením nepotištěných stran k sobě a následným svázáním listů. Nejstarší dochovanou blokovou knihou je *Diamantová sútra*, datovaná rokem 868, obsahující 6 stran s půlstránkovými dřevořezovými obrázky.¹²⁸ Zdlouhavá výroba blokových knih byla nahrazena v roce 1050 sazbou textů z jednotlivých znaků, řezaných do dřeva.

Součástí čínské kultury a buddhismu v Japonsku se technika dřevořezu stala v 8. století. Knihy byly tištěny na základě čínských předloh a omezovaly se na tematiku sakrální. Nástup profánního japonského dřevořezu začal po roce 1600 a svého vrcholu dosáhl v 18. století v rámci tokijské výtvarné školy ukijoe. Dřevořezy vzniklé v této výtvarné škole se na základě preciznosti svého zpracování a půvabu ztvárnění konkrétních výjevů staly vyhledávaným artiklem evropských sběratelů umění. V současné době přitahují ve stále větší míře také zájem kulturních historiků a



1. polychromovaný dřevořez
(Toshusai Sharaku)

¹²⁷ HÉGR M., *Malba, materiály a techniky*. Orbis, Praha 1953

KREJČA A., *Techniky grafického umění*. Artia, Praha 1981

ODEHNAL A., *Grafické techniky*, ERA, Brno 2005

RAMBOUSEK J., *Dřevořez, dřevoryt a příbuzné techniky*. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1957

¹²⁸ MEGGS P. B., *A History of Graphic Design*, Viking, New York 1986

TOBOLKA Z., *Knihy. Jejich vznik, vývoj a rozbor*. Orbis, Praha 1949

antropologů, neboť jsou cenným zdrojem dat o každodenním životě širokých vrstev obyvatel v kontextu japonské kultury 18. století a 19. století.¹²⁹

Na území středověké Evropy se dřevořez zprvu prosadil jako pomůcka usnadňující rukodělnou práci kartářů. Významnou roli při šíření této grafické techniky sehrál na sklonku 14. století papír, který se ve stále větší míře používal jako tiskové médium. Svůj podíl na narůstající oblibě dřevořezu měla také zvyšující se poptávka po obrazech s náboženskými náměty, které sloužily při soukromých pobožnostech. Prvenství v listech provedených dřevořezem není jednotné. Náleží k nim fragment *Ukřižování* z let 1370 – 1380, nalezený v Máconu ve Francii, s vyobrazením centuriona s dvěma vojáky pod křížem Krista, a dřevořez *Bruselské madony* z roku 1418. Nejstarší známý datovaný dřevořez obohacený latinským textem, zobrazující patrona poutníků *Svatého Kryštofa*, pochází z roku 1423. Český původ je přičítán dřevořezům *Kristus v Getsemanské zahradě* z konce 14. století a *Odpočinek na útěku do Egypta* z roku 1410.¹³⁰

V našem prostředí dřevořez zdomácněl po roce 1468. První grafické listy opatřené ilustrací byly doplňovány průvodními texty, umístěnými mimo ilustraci, či tvořícími součást ilustrace, vždy však vyřezané do téhož štočku. Tyto grafické listy označujeme za deskotisky.¹³¹ Ke spojení textů deskotisku došlo, stejně jako v Číně, během krátkého časového úseku. Blokované knihy, vzniklé slepením nepotištěných stran k sobě a svázáním, se zachovaly v exempláři sta výtisků pouze z oblasti Čech, Bavorska, Švábska a alpských zemí. Blokované knihy tvoří předstupeň knih tištěných pohyblivými literami. Předznamenávají technické sjednocení obrazu s textem. Blokovaná kniha sloužila především lidové potřebě, proto našla uplatnění v široce rozšířeném tématu Biblia pauperum – Bible chudých (Biblia picta).

Nejstarší zachované tištěné vydání, zastupující blokované výtisky, pochází z 1. poloviny 15. století.¹³² V roce 1461 vytiskl německý knihtiskař činný v Bambergu Albrecht Pfister (cca 1420-1466 před) sbírku bajek *Der Edelstein* (Drahokam) švýcarského mnicha Ulricha Bonera (latinsky Bonerius, působící v Bernu v letech 1324-1349). Tato publikace, obsahující cyklus 203 obrysových dřevořezů, je považována za nejstarší knihu ilustrovanou dřevořezem.¹³³

¹²⁹ KURTH J., *Der Japanische Holzschnitt*, R. Piper & Co, München 1922

¹³⁰ HULTS L. C., *The Print in the Western World*, The University of Wisconsin Press, London 1996

KRISTELLER P., *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderte*, Bruno Cassirer, Berlin 1921

¹³¹ WALTHER K. K., *Lexikon der Buchkunst und Bibliophilie*, VEB Bibliographisches Institut Leipzig, Leipzig 1987

¹³² KRISTELLER P., *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderte*, Bruno Cassirer, Berlin 1921

LÜLFING H. – TEITGE H. E., *Handschriften und alte Drucke*, Edition Leipzig, Leipzig 1981

¹³³ VOIT P., *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*, Libri ve spolupráci s Královskou kanonií premonstrátů na Strahově, Praha 2006

Šíření dřvořezu jako knižní ilustrace výrazně stimuloval vynález knihtisku.¹³⁴ K rozkvětu dřvořezu dochází zejména v průběhu 15. a 16. století, kdy tato grafická technika platila za nejrozšířenější ilustrační techniku. Za vrchol užívání této grafické techniky je v tomto období možné považovat grafické dílo německého rytce a malíře Albrechta Dürera (1471-1528). Koncem 16. století a v průběhu 17. století se dřvořez velmi těžce vyrovnával s konkurencí v podobě mědirytu a leptu, neboť tyto techniky umělcům umožňovaly jemnější provedení kresebné linie a větší bohatství tónování. Z kulturologické perspektivy představuje dřvořez klasickou ukázkou významu difuze jako nástroje exogenní kulturní změny. Dřvořez jako specifická tisková technika vznikl ve starověku na území Asie. Svého vrcholu zde dosáhl zejména v čínském a japonském umění. Ve středověku patřil dřvořez mezi používané tiskové techniky také v Evropě. V období renesance umělci v hojné míře užívali techniku dřvořezu zejména k zobrazování klíčových témat židovsko-křesťanské kultury.



2. dekorativní dřvořez
(Albrecht Dürer)

Po období poklesu zájmu o dřvořez v 17. a 18. století došlo ve druhé polovině 19. století k znovuoživení této grafické techniky. Mezi významné moderní umělce, kteří prostřednictvím dřvořezu vytvořili vrcholná umělecká díla symbolicky vyjadřující existenciální dojmy a pocity úzkosti člověka, patřil norský malíř Edward Munch (1863–1944).¹³⁵ Svůj podíl má na tom šíření kulturních prvků z Dálného východu do Evropy. V osmdesátých letech 19. století pronikly do Evropy zejména japonské dřvořezy, které ovlivnily některé evropské malíře (Claude Monet, James Abbot McNeill Whistler, Vincent van Gogh), kteří v tomto období hledali nové výrazové prostředky v opozici k perspektivnímu iluzionismu. Tento trend vyvrcholil na přelomu 19. a 20. století. Orientální dřvořezy výrazně působily na evropské umění a kulturu zejména v období secese dekorativními motivy, ornamentálností, plošností, kaligrafií, symbolikou a lineární zkratkou. K původně orientálním způsobům ztvárnění reality, které evropská kultura na počátku 20. století přijala za vlastní, náleželo také užití kontrastů černé a bílé s vynecháním přechodových polostíků a důraz na plošnost. I v současné



3. barevný dřvořez
(Josef Váchal)

¹³⁴ BLAND D., A History of Book Illustration, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1969

KAPR A., Johannes Gutenberg: Persönlichkeit und Leistung, Urania-Verlag, Leipzig 1988

¹³⁵ SARVIG O., Edvard Munch: Graphic, Flamberg Verlag, 1965

době je dřevořez považován za klasickou ilustrační techniku. Finanční a technická náročnost výroby tradičního štočku ale způsobila, že se dnes grafici stále více uchylují k substitutům v podobě sádrové desky a desky křídové zvané Mässerova deska. Hlavní formou dřevořezové techniky zůstaly jednotlivé listy, plnící různé funkce (od letáků přes uměleckou grafiku po svaté obrázky).

2.1.2 Dřevořez barevný a bílé linie

Originální varianta dřevořezu je zastoupena barevným dřevořezem a dřevořezem bílé linie. Barevný dřevořez lze označit za grafickou a ilustrační techniku, která je založena na principu barevného tisku z výšky, při níž se kresba reprodukuje prostřednictvím tiskové formy v podobě dřevěného štočku. Barevný dřevořez je tvořen soutiskem několika štočků, z nichž každý se tiskne jinou barvou. V počátcích knihtiskařských pokusů o barevný dřevořez v 15. století byl užíván jediný štoček, který se při nanášení tiskařské černě zakryl a poté natřel odlišnou barvou, nebo několika barvami najednou. První aplikaci této technologie uskutečnili německý tiskař Peter Schöffer starší (cca 1425–1503) a německý obchodník Johann Fust (cca 1400–1466) v tisku *Psalterium cum canticis* (Žaltář se zpěvy, 1457), v němž souběžně s tištěním iniciál barevným dřevořezem užili barvená razítka.¹³⁶ Ke zdokonalení soutisku několika štočků došlo až počátkem 18. století zásluhou francouzského malíře a grafika Jacoba Christofa Le Blona (1667–1741). V historii knižní ilustrace se běžněji setkáváme s červeno-černým dřevořezem. V pracovním postupu byla nejdříve otištěna červená barva a poté barva černá, která překryla možné nepřesnosti. Sporadické využití barevného dřevořezu souviselo se zvýšenou časovou a řemeslnou náročností výroby, která se odrazila i v ceně knihy. Převládla tak černá barva, korespondující s barvou textu.

Dřevořez bílé linie tvoří grafickou a ilustrační techniku, která spočívá na principu tisku z výšky, při níž se kresba reprodukuje prostřednictvím tiskové formy v podobě dřevěného štočku. Dřevořez bílé linie představoval zrcadlovou alternativu klasického dřevořezu s černou kresbou na bílém pozadí. Z tiskové plochy štočku je odřezána linie kresby. Otisk proto přenesl jen bílé linie na černém pozadí. Pracovní postup je odlišný od původního klasického dřevořezu, u něhož není odebrána kresba, ale plocha kolem kresby. Technika dřevořezu bílé linie byla na základě plasticky vystupující bílé z plošné hloubky černé spjata zejména s dekorativní a doplňkovou realizací.

¹³⁶ BLAND D., A History of Book Illustration, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1969

K první aplikaci této technologie došlo v období renesance v Itálii během 70. let 15. století, největšímu ocenění se této technice dostalo v Benátkách. Koncem 15. století se z Itálie dřevořez bílé linie dále rozšířil do Německa a Švýcarska. Německý rytec a malíř Albrecht Dürer (1471–1528) prostřednictvím této techniky zvyšoval estetický účinek klasického dřevořezu. Švýcarský rytec, zlatník a malíř Urs Graf (cca 1485- cca 1529) využil dřevořez bílé linie ke ztvárnění námětů ze života žoldnéřů a motivů válečných tažení.

Zvýšené pozornosti se dřevořezu bílé linie dostalo v 19. a ve 20. století pod vlivem tisků výtvarného stylu japonské školy ukijoe. Vysoké virtuozity při práci s touto technikou dosáhl člen výtvarné skupiny Nabis, švýcarský malíř a grafik Félix Edouard Vallotton (1865-1925).

Velice působivá je zejména série jeho dřevořezů bílé linie nazvaná *Intimités* (Důvěrnosti, 1898, Revue Blanche). Vallotton zde na pozadí komorních interiérů situoval milostné dvojice, vychutnávající si vzájemnou blízkost, odcizení nebo tíživé napětí.



4. dřevořez bílé linie
(Félix Edouard Vallotton)

2.1.3 Dřevoryt

Unikátní spojení techniky dřevořezu, přesněji dřevořezu bílé linie, s ryteckou technikou mědirytu, dokládá grafická technika dřevorytu (xyloryt, xylografie).¹³⁷ Tato technika je založena na principu tisku z výšky prostřednictvím dřevěného štočku. V Evropě byl dřevoryt vynalezen v roce 1771 britským grafikem Thomasem Bewickem (1753–1828).¹³⁸ Dřevoryt se provádí speciálními rydly na tvrdém dřevě, které je přeříznuté napříč přes léta a dokonale vyleštěné. Technika dřevorytu spočívá v odstranění – vyrývání netisknoucích částí dřevěného štočku tenkými mědirytecckými rydly, na základě předem naskicované kresby. Kresba je provedena na vyhlazenou plochu inkoustem, tužkou či křídou prostřednictvím pauzovacího papíru či zrcadla. Práce s rydly s různě tvarovaným ostřím umožňuje dosáhnout jemné kresby, husté šrafury, rytí křivek a objemové modulace. Dřevoryt dovoľoval vyjádřit tónové hodnoty obrazů především odstupňováním šířky čar a jejich hustoty. Bylo to čarové podání polotónů (na rozdíl od autotypie, kde polotóny jsou vyjádřeny plošně, různě velkými body). Tisková forma pro dřevoryt – štoček představuje reliéf neodkrytých linií, které se

¹³⁷ MEGGS P. B., A History of Graphic Design, Viking, New York 1986

¹³⁸ BEWICK T., A Memoir of Thomas Bewick, The Cresset Press, London 1961

načerní a sejmou na papír, jenž barvu přejímá tlakem hladítka, častěji však tlakem plošného tělesa ručního lisu. Štoček má podobu šachovnicově sklížených špalíčků, které se vyřezávají příčně z kmene stromu, čímž zůstanou patrné letokruhy v řezu. K výrobě štočku bývá nejčastěji používáno zimostálezové dřevo pro své tvrdé vlastnosti srovnatelné s ocelorytem, popřípadě dřevo hruškové, švestkové či bukové. Barevný dřevoryt (chromoxylografie) vznikal paralelně s barevnou litografií soutiskem několika barevných štočků. Dřevoryt se uplatnil jako ilustrační technika knih a časopisů, neboť dovoľoval poměrně rychlý postup práce a vyznačoval se přesností. V 80. letech 19. století se pozitivně vyrovnal s konkurenty v podobě mědirytu a litografie. Vytlačen byl až technikou autotypie používané od roku 1882.



5. dřevoryt
(Paul Gustav Doré).

Mimo oblast ilustrační techniky byl využíván umělci několika uměleckých proudů na přelomu 19. a 20. století. Rozkvět zaznamenal především s nástupem secese a symbolismu. Do českého prostředí dřevoryt vstoupil ve 40. letech 19. století, kde se uplatnil převážně jako ilustrační technika. V průběhu 20. století dřevoryt pronikl jako uznávaná grafická a umělecká technika do celého světa a stal se trvalou součástí výtvarné tvorby umělců reprezentujících různé kulturní okruhy. Z antropologické perspektivy lze na dřevoryty pohlížet jako na potenciální zdroje empirických dat umožňujících prostřednictvím vizuálních obrazů popsat, pochopit a rekonstruovat různé aspekty způsobu života sdíleného příslušníky různých historických nebo lokálních kultur.

2.1.4 Linoryt

Uměleckou působivostí dřevorytu se inspirovala grafická technika na principu z výšky označovaná jako linoryt (též linoleoryt, linoleorez, linořez). Za tiskovou formu slouží korkové linoleum či PVC. Pružné a hluboké linoleum je zbroušeno jemným smirkovým papírem a potřeno šedou temperovou barvou. Hrubá struktura linolea je vhodná pro kresby, využívající větší plochy a silné čáry. Před přenášením přípravné kresby je žádoucí položit nakřídovanou plochu papíru na potřenou tiskovou formu. Na tento papír se přiloží průsvitný papír s obtaženou kresbou, jejíž prosvítající obrysy na rubu papíru je třeba silně obtáhnout tužkou. V partiích, které byly obtaženy tužkou, ulpí křída na šedé tisknoucí ploše. Křídové obrysy kresby musí být následně obtaženy tuší, stejně tak všechny partie, které by měly zůstat tmavé.

K vyrytí předem naskicované kresby slouží dutá (žlábkovitá) rydla (rýtky), profilovaná do U či V, eventuálně dlátka a nože, jimiž jsou odebírány netisknouce linie a plochy. Měkkost tiskové formy dovoluje rytí linií dynamického a elastického charakteru. Šedě natřená forma umožňuje kontrast mezi vyrytými a intaktními partiemi. Každý vryp odhalí světlou plochu linolea, čímž usnadňuje orientaci v ryteckém postupu. Tisková forma je příznačná vysokou přilnavostí barvy, která je nanášena válečkem a snímána na papír hladítkem, kartáčem či lisem. Z linolea lze tisknout i na textilie, surové hedvábí, plátno a kůži.¹³⁹

Za obvyklou verzi linorytu je považován jednobarevný linoryt, který se při strmém světelném kontrastu ploch vyznačuje úsporností a lapidárností. Výjimku však nepředstavuje ani barevný linoryt, vznikající postupným soutiskem barev z jednotlivých tiskových forem. Barevného linorytu je možné též dosáhnout z jedné tiskové formy. Prvenství ve využití jedné tiskové formy pro vícebarevný linoryt je připisováno francouzským malířům Henri Matisovi (1869-1954), Mauriceovi de Vlaminckovi (1876-1958) a Pablu Picassovi (1881-1973). V oblasti českého grafického umění byl linoryt přijat a dále rozvíjen Josefem Čapkem (1887-1945) a Otou Janečkem (1919-1996).¹⁴⁰



6. barevný linoryt
(Pablo Picasso)

V oblasti českého grafického umění byl linoryt přijat a dále rozvíjen Josefem Čapkem (1887-1945) a Otou Janečkem (1919-1996). Na rozšíření linorytu v Americe má významný podíl český malíř a grafik Vojtěch Preissig (1873–1944), který v první polovině 20. století propagoval tuto techniku v době svého působení na univerzitách v New Yorku a Bostonu. Z kulturologického hlediska je zajímavá role, kterou sehrál linoryt na území Mexika, kde byl užíván při tvorbě plakátů, letáků a slabikářů pro negramotné obyvatelstvo. Většina plakátové produkce zde sloužila jako agitační nástroj v politickém boji nebo v zápase proti imperialismu a rasismu. Techniku linorytu při tvorbě plakátů originálním způsobem rozpracovali zejména mexičtí grafici Alberto Beltrán (1923-2002), Fernando Castro Pacheco (1918) a Andrea Leopoldo Méndez (1902-1969), kteří jsou spojováni s *Dílnou lidové grafiky* zvanou TGP (Taller de Gráfica Popular), založenou v roce 1937.¹⁴¹ V současnosti se technice linorytu

¹³⁹ EMLER F. – KOTRBA E., Jak dělat linoryt a jiné grafické techniky, Mladá Fronta, Praha 1964

KUBIČKA R. – ZELINGER J., Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurátorství, Grada, Praha 2004

¹⁴⁰ HULTS L.C., The Print in the Western World, The University of Wisconsin Press, London 1996

KOSCHATZKY W., Die Kunst der Graphik: Technik, Geschichte, Meisterwerke, Residenz Verlag, Salzburg 1973

¹⁴¹ FRÝD N., Mexická grafika, SNKLU, Praha 1955

HAAB A., Mexican Graphic Art, George Wittenborn, New York 1957

věnují australští malíři Dennis Nona (1973) a David Bosun (1973), kteří tvořivým způsobem navázali na aboriginské umění a na tradiční nativní umění v oblasti Toresovy úžiny.¹⁴²

2.1.5 Šrotový tisk

Za specifickou ukázkou rozmanitosti grafických technik lze považovat šrotový tisk. Šrotový tisk je řazen zejména k historickým grafickým technikám, založeným na principu tisku z výšky. Za tiskovou formu sloužil zpravidla kovový štoček, vzácněji dřevěný, do něhož byla vrážena puncová razidla rozmanitých tvarů (body, kroužky, křížky, hvězdičky) a kovové jehly. Na takto opracovaný štoček byla nanášena tisková barva, která se otiskovala negativně jako bílá linie na černém pozadí. Vyražené partie tiskovou barvu nepřijaly, zůstaly bílé, a intaktní partie tiskovou barvu přijaly, v tisku pak vynikly černě. Šrotový tisk umožňoval sugestivně vyjádřit přechod z černých partií k bílým prostřednictvím hustoty a jemnosti bodů v ploše. Na základě této přednosti byl považován za tiskovou formu české provenience, neboť splňoval zásady české šerosvitové malby 14. století. S určitou pravděpodobností lze za místo vzniku považovat lokalitu dolního Porýní, kde vznikly ve druhé polovině 15. století první šrotované tisky.

Za nejstarší datovaný šrotový tisk je pokládán *Svatý Bernard Sienský* z roku 1454. Kulminační etapa produkce šrotových tisků nastala především v kulturních oblastech Německa a Francie. Za doplňkovou složku knihtisku začala sloužit od 60. let 15. století.¹⁴³ V podobě rytých či řezaných linií se tak objevuje ve zpracování bordur či celostránkových náboženských zobrazení breviářů a hodinek. Od 80. let 15. století lze zaznamenat úpadek šrotového tisku, jemuž předcházely puncovaný a tečkovaný mědiryt.¹⁴⁴ Konkrétně mědiryt a dřevořez se podílely na vytlačení této techniky díky nižším nárokům na zpracování a preciznějšímu vyznění kresebné jemnosti tisku. Šrotový tisk umožňoval fixaci sémantických informací a obrazů v období rozkvětu renesanční kultury.

¹⁴² HUG, A. – JUNGE, P. – KÖNIG, V.: Die Tropen. Ansichten von der Mitte der Weltkugel. Kerber Verlag, Leipzig 2008

¹⁴³ KOSCHATZKY W., Die Kunst der Graphik: Technik, Geschichte, Meisterwerke, Residenz Verlag, Salzburg 1973

¹⁴⁴ KRISTELLER P., Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderte, Bruno Cassirer, Berlin 1921
MARCO J., O grafice, Mladá fronta, Praha 1981

2.1.6 Autotypie

Ústup od tradičních grafických technik je spjat s fotoreprodukční grafickou technikou autotypie. Ta spočívá na principu tisku z výšky a je založená na fotomechanickém postupu. Z hlediska vizuálního efektu se ale autotypie jeví jako pokračování výtvarné linie grafik, vytvořených technikou dřevorytu a dřevořezu. Podkladem pro autotypii je zpravidla fotografie, z níž se zhotoví negativní rastr. Obraz se při fotografování rozloží autotypickou sítí na body různých tvarů, velikostí i hustoty použitím clonek vkládaných do tělesa objektivu. Z rastru se obraz přenáší na zinkový štoček, opatřený vrstvou citlivou na osvětlení, který je následně zaleptán. V současnosti je postup zaleptání automatizován.¹⁴⁵

Touto technikou jsou reprodukovány fotografie, zejména pro účely odborné literatury. Pro běžnou produkci je užívána černobílá autotypie, která má analogii v autotypii barevné.¹⁴⁶ Vynález techniky autotypie je kladen do roku 1882 a je spojován s německým mědirytcem Georgem Meisenbachem (1841–1912), který v roce 1878 založil v Mnichově zinkografický závod.¹⁴⁷ V současné době je autotypie považována za nejběžněji užívanou techniku, jíž jsou reprodukovány stínované či polotónové předlohy (malba, fotografie, tušové kresby). Z kulturologického hlediska lze považovat vynález autotypie za kvalitativní technologický pokrok, který umožnil kvalitní, rychlou a přesnou replikaci obrazových sémantických informací a jejich masovou tiskovou reprodukci.

2.2 Tisk z hloubky

Tisk z hloubky spočívá na vyhloubení či vyleptání tisknoucích míst na tiskové ploše desky. Barva se vnáší do vyhloubených linií a bodů, v nichž zůstává usazena a tlakem lisu se otiskne na papír.

¹⁴⁵ KABÁT K., Knihtisk a jeho vývoj v Československu, Spolek faktorů knihtiskáren v Československé republice, Praha 1936

¹⁴⁶ SKOPEC R., Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku, Orbis, Praha 1963

¹⁴⁷ BOHATCOVÁ M., Česká kniha v proměnách staletí, Panorama, Praha 1990

2.2.1 Mědiryt

Tradiční grafickou techniku spočívající na principu tisku z hloubky představuje mědiryt. Za tiskovou formu slouží matrice (hlazená kovová deska), do níž jsou tisknoucí čáry a plochy vyryty ocelovými rydly různých šířek. Předchůdcem mědirytu byla šperkařská technika vykládání kovů – niello, která byla založena na zatahování drahých kovů do předem vyhloubeného vzoru v jiném kovu. Renesanční italští zlatníci a zbrojíři, užívající techniku niello, zatírali černou barvou své rytecké výtvořky a přenášeli je ručním otiskem na papír. Tento postup jim umožnil objektivně posoudit obrazovou účinnost rytin a uchovávat vzory ryteckých výtvořů pro další potřeby dílny. První, kdo se inspiroval technikou niello a využil ji ke grafické replikaci obrazu na principu mědirytiny, byl pravděpodobně florentský zlatník Tommaso Finiguerra (1426–1464). Na základě dochovaného anonymního textu *Sculptura historico technica* (Historicko-technické sochařství, 1747), který se odkazuje na italského malíře a spisovatele Giorgia Vasariho (1511–1574), je nejstarší jednolistový mědiryt *Korunování Panny Marie* z roku 1452 připisován právě Tommasu Finiguerrovi.

Za místo vzniku mědirytu jako standardizované grafické techniky se ale označuje Německo, kde se tato technika etablovala nezávisle na činnosti italských mistrů. V prostředí Horního Porýní působil v letech 1435 – 1455 raný představitel této techniky anonymní Mistr Hracích karet (Meister der Spielkarten). K jeho pokračovatelům náleží v polovině 15. století Mistr norimberských Pašijí (Meister der Nürnberger Passion), přibližně v letech 1440 –



7. mědiryt
(Mistr Hracích karet)

1468 dolnorýnský Mistr E.S (Meister E.S) a koncem 15. století Mistr Alegorie ženské moci (Meister der Weibermacht). Za nejstarší datovanou mědirytinu německé provenience je považováno *Bičování Krista* z roku 1446, vytvořené anonymním tvůrcem. Prvním neanonymním tvůrcem mědirytu v 15. století byl malíř a grafik Martin Schongauer (cca 1448–1491) a na přelomu 15. století a v 16. století německý rytec Daniel Hopfer starší (cca 1470–1536). Za vrcholného tvůrce renesančního mědirytu je označován německý rytec a malíř Albrecht Dürer (1471–1528), který touto technikou ztvárnil široké spektrum témat od motivů náboženských přes alegorie až k žánrovým výjevům.¹⁴⁸

¹⁴⁸ ILGENFRITZ H., Der Kupferstich, Verlag der Kunst Dresden, Dresden 1958

KRISTELLER P., Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderte, Bruno Cassirer, Berlin 1921

MITTELSTÄDT K., Albrecht Dürer. Heuschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1986

Velké obliby se mědirytu dostalo na přelomu 16. a 17. století, kdy tato reprodukční technika vytlačila dřevořez. Rozkvět mědirytu v tomto období pozitivně podporoval narůstající zájem o grafiku, reprodukcí významná umělecká díla. Reprodukce výtvarných děl byla především podporována ze strany vlámských rytců a byla spjata s malířskou školou Petra Paula Rubense (1577–1640) v Antverpách. Ve Velké Británii v 17. století proslul svými mědirytinami především český rytec a kreslíř Václav Hollar (1607–1677), který ve svých výtvarných dílech originálním způsobem uplatňoval transkulturní zkušenost exulanta. Pro historickou antropologii a dějiny kultury jsou cenné zejména jeho mědirytiny, ve kterých s téměř etnografickou přesností zachytil dobové pohledy na různá evropská města, krajiny, vesnice, kroje, náradí, zbraně, lodě aj. Zvláštní fenomén zosobňují mědirytci působící na panovnických dvorech. Na císařském dvoře Rudolfa II. působil od roku 1587 malíř a mědirytec německého původu Virgil Solis mladší (1551-1617 kolem) a od roku 1597 ve funkci dvorního rytce nizozemský malíř a rytec Egidius Sadeler mladší (1570-1629).¹⁴⁹ Jeho tvorba zahrnovala nejenom vlastní návrhy grafických listů a portrétní činnost v mědirytu, ale také reprodukci děl významných představitelů dějin umění v rámci vymezení evropských kulturních okruhů (Raffael, Tizian, Tintoretto, Dürer, Brueghel, van Aachen, Spranger aj.).¹⁵⁰ Na královském dvoře Ludvíka XIV. působil antverpský rytec Gérard Edelinck (1640-1707).¹⁵¹ Výjimečné postavení se mědirytu dostalo v českém barokním umění. V této etapě lze za hlavního představitele tvorby v mědirytu považovat rytce Michaela Jindřicha Rentze (1701-1758), který působil na dvoře hraběte Šporka.¹⁵² Obecně však lze konstatovat, že v průběhu 18. století klesá obliba mědirytu jako grafické techniky a dochází k jeho nahrazení leptem, který poskytoval širší rejstřík výrazových možností a jednodušší technologii. Technika mědirytu pro své jedinečné vlastnosti, zejména přesnosti, schopnosti postihnout stín a hloubku prostoru, umožňovala realizaci jak ve vědecké literatuře, tak v tvorbě portrétu a v oboru kartografie. Za významného tvůrce v této oblasti je považován německý rytec a



8. mědiryt
(Václav Hollar)

¹⁴⁹ FUČÍKOVÁ E., Die Kunst am Hofe Rudolfs II., Werner Dausien, Hanau 1988

¹⁵⁰ VACKOVÁ J., Nizozemské malířství 15. a 16. století, Academia, Praha 1989

¹⁵¹ HIND A. M., A History of Engraving & Etching from the 15th Century to the Year 1914, Dover Publications, New York 1985

¹⁵² ŠERÝCH J., Michael Rentz fecit: Michael Jindřich Rentz, dvorní rytec hraběte Šporka, Karolinum, Praha 2007

kartograf Pieter (Petrus) Schenk (1660–1718), činný v Amsterdamu, s jehož jménem je zároveň spjato experimentování s vícebarevným mědirytem.¹⁵³

Jako tisková forma zde slouží měděná deska o tloušťce 2–4 mm, jejíž okraje jsou šikmo zbroušeny fazetou, zatímco povrch je dokonale očištěn a vyhlazen. Za tepla je přední strana měděné desky pokryta jemnou vrstvou vosku, zabarvena bílou křídou a posléze začerněna sazemi. Na takto připravenou tiskovou formu je naskicována kresba přímým postupem či pauzovací metodou, kdy je kladen důraz na obtažení hlavní kontury. Rytí obrazu se provádí zrcadlově obráceně. Hlavní obrysy kresby se nejdříve vyrývají jehlou. Poté se mědiryteckými rydly, které mají různé tvary, čáry dále prohlubují. Měď klade rydlu značný odpor, proto je třeba udržovat vysokou řeznou ostrost rydel. Charakteristickým znakem ryté čáry je ostrý začátek, rozšíření a ostrý konec. Při rytí do desky se z desky zvedá spirálka vyrytého materiálu a po stranách ryté čáry vzniká vyvýšenina zvaná grátek, která se odstraňuje ostrou škrabkou či hladítkem (na rozdíl od techniky suché jehly, kde se grátek ponechává). Odstranění grátku se při tisku projevuje ostrostí linie. Korektury a zeslabování vyrytých linií lze provést vyškrabováním škrabkou ve směru linií a vyhlazením hladítkem. Po ukončení rycího procesu se nanáší tisková barva tamponem či válečkem za studena nebo za tepla. Za studena je barva vetřena do rýh desky, která je po vyčištění povrchu připravena k tisku. Tisk se uskutečňuje ve dvouválcovém lisu na předem zvlhčený papír, překrytý vrstvami plsti, která absorbuje vodu vytlačenou při tisku z papíru. Plst' zároveň umožňuje vyvíjet značný tlak na tiskovou desku, což je předpokladem otištění barvy vetřené do hloubky rýh. K tisku může být užito hedvábí, pergamen a japan (měkký, ručně čerpaný papír). Setrvalost tiskové formy umožňuje vytvořit až 400 otisků.¹⁵⁴ Mědiryty jako specifické doklady lidské tvořivosti jsou nejen cennými zdroji informací pro kulturně-antropologický popis a interpretaci konkrétních historických kultur, ale také unikátním svědectvím expanze křesťanské kultury tak, jak se zachovala v mapách evropských kartografů.

Z kulturologického hlediska mědirytiny představují originální vizualizaci představ o bohu, člověku, společnosti a přírodě v konkrétním kulturním a historickém kontextu. Prostřednictvím mědirytin si je možné utvořit představu o krajinách, městech, vesnicích, způsobu života, zbraních, pracovních nástrojích, oblékání a dalších prvcích kultury, které jako celek tvořily kulturní obraz minulosti.

¹⁵³ HÜTT W., *Deutsche Malerei und Graphik 1750–1945*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1986

¹⁵⁴ ILGENFRITZ H., *Der Kupferstich*, Verlag der Kunst Dresden, Dresden 1958
KREJČA A., *Techniky grafického umění*. Artia, Praha 1981

2.2.2 Oceloryt

Techniku mědirytu kontinuálně (metodou návazného postupu) rozpracovává oceloryt. Za tiskovou formu slouží ocelová deska, do níž je speciálními rydly vyryta kresba. Speciální rydla neumožňují vznik vyvýšeniny zvané grátek, čímž je dosaženo ostré a jemné linie vyryté kresby. Po ukončení rycího procesu se nanáší tisková barva tamponem či válečkem za sucha nebo za tepla. Za sucha je barva vetřena do rýh desky, která je po vyčištění povrchu připravena k tisku. Při zaleptávání, vtírání barvy za tepla, dochází k pronikání barvy do nejjemnějších brázd a poté následuje očištění desky. Po vyrytí či zaleptání kresby dochází k zatvrzení tiskové formy kalením. Takto upravená deska je připravena k tisku, který se uskutečňuje v měditiskařském lisu. Setrvalost tiskové formy umožňuje vytvořit až 10 000 otisků. Za vynálezce techniky ocelorytu je obvykle označován anglický rytec Charles Heath starší (1785–1848), který se s touto technikou seznámil v roce 1819 na základě působení amerického vynálezce a strojího inženýra Jacoba Perkinsona (1766–1849) v Anglii. Jacob Perkins a spolu s ním francouzský rytec Alexandre Tardieu (1756–1844) jsou považováni za souběžné vynálezce ocelorytu v kontextu produkce papírových platidel.¹⁵⁵ Nejstarší tisky Alexandra Tardieua spadají do roku 1792 a Jacoba Perkinsona do roku 1810. Prvenství Charlesi Heathovi zůstává v portrétní ilustraci ocelorytem. Ostrá a jemná linie příznačná pro oceloryt, umožňovala produkci malých formátů, a uplatnila se tak při výrobě bankovek, známek a cenných papírů. Velké ocenění a uplatnění našel oceloryt v realistické kresbě 19. století a v kresbě českých hradů. V současnosti jsou postupy této techniky používány v umělecké grafice.

Z kulturologické perspektivy tak oceloryt překročil hranice čistě umělecké grafické tvorby, neboť jeho prostřednictvím různé země světa prezentovaly a dodnes prezentují klíčové symboly, hodnoty a ideje své kultury na bankovkách a poštovních známkách. Dokladem toho je i vysoká kvalita českých ocelorytů využitých při tvorbě známek a bankovek, která je dlouhodobě celosvětově oceňována a pozitivně přispívá k šíření hodnot české kultury.

2.2.3 Suchá jehla

Přechodové stadium mezi mědirytem a leptem představuje grafická technika suché jehly. Předloha pro tisk je vyryta na kovové desce ocelovou jehlou. Tím, že jehla vyzvedne na jedné

¹⁵⁵ HULTS L. C., *The Print in the Western World*, The University of Wisconsin Press, London 1996

straně čáry kov, dosáhne umělec mnohem jemnější kresby a kontury, než u klasické mědirytiny. Název suchá jehla vypovídá o provedení techniky bez leptacího procesu a zároveň bez pomoci mědirytekých rydel, k jejichž ovládnutí je nutné osvojit si vymezená pravidla. První užití techniky suché jehly je kladeno do období kolem roku 1480 v souvislosti s Mistrem domácí knihy (Hausbuchmeister, Meister des Hausbuches). K uznávaným mistrům této grafické techniky lze v období renesance přiřadit německého rytce a malíře Albrechta Dürera (1471-1528). V 17. století tvořil technikou suché jehly vrcholná barokní grafická díla především holandský malíř a rytec Rembrandt van Rijn (1606-1669), který na této technice oceňoval její spontánnost a bezprostřednost. S technikou suché jehly pracovali moderní umělci, například francouzský sochař Auguste Rodin (1840-1918), norský malíř Edvard Munch (1863–1944), německý malíř Max Beckmann (1884-1950), ruský malíř Marc Chagall (1887-1985), francouzský malíř Pablo Picasso a čeští malíři Max Švabinský (1873–1962) a František Burant (1924-2001).¹⁵⁶ Při této technice je jako tisková forma užívána měděná či zinková deska, do níž je kresba rytá ostrou ocelovou jehlou, nejčastěji zasazenou v dřevěném držátku, popř. diamantem. Technika suché jehly nevylučuje možnost obohacení rytí lineární kresby speciálními zdrsňovacími nástroji, např. ruletou (kolečko), matoárem (kuličkou) či moletou (vroubovaná šiška). Pokud podíl těchto nástrojů převládá, technika je označována jako krejónová manýra. Při rytí je žádoucí spontánní práce v rychlém tempu, čímž se předchází zadrhávání jehlou do kovové desky. Takto provedené rytí se ve výsledné fázi vyznačuje dlouhými a nestejnými tahy. Při rytí do kovové desky se z desky zvedá spirálka vyrytého materiálu a po stranách ryté čáry vzniká vyvýšenina zvaná grátek, který se záměrně ponechává jako typický prvek (na rozdíl od techniky mědirytu, kde se grátek odstraňuje). Při vybarvování rytin zadržuje vtíranou barvu na okrajích tahů a vyrytá kresba vychází v tisku měkce, rozplývavě a s tónovou bohatostí. Grátek se tiskem rychle opotřebovává (drcen v lisu), z jedné desky lze pořídit maximálně 50 kvalitních otisků. Při větších nákladech je nutné galvanické poocelení měděné desky. Ze sběratelského hlediska jsou cennější otisky s nižším pořadovým číslem tisku. Suchá jehla může sloužit za techniku záměrně kombinovanou s mědirytem či doplňkovou techniku mědirytiny při retuších.¹⁵⁷ O požadovaném výsledku kresby se v průběhu práce přesvědčujeme zatřením černí a lojem. Korektury přetmavených částí provádíme škrabkou, jíž snižujeme grátek na patřičnou míru, či hladítkem, kdy zahlazujeme slabší linie. V případě neuspokojivé výraznosti linií, lze provést

¹⁵⁶ HULTS L. C., *The Print in the Western World*, The University of Wisconsin Press, London 1996

¹⁵⁷ MARCO J., *O grafice*, Mladá fronta, Praha 1981

korektury opakováním procesu (opakovaným procesem) rytím jehlou. Po ukončení rycího procesu se barva zatírá a roznáší po neprokreslené ploše.

V české výtvarné kultuře originálním způsobem pracoval s technikou suché jehly zejména malíř a grafik František Tichý (1896-1961), který prostřednictvím svých grafik podal romantické svědectví o světě cirkusů, varietních divadel, kaváren a městských periferií.

Z kulturologického hlediska lze tato díla považovat za unikátní zprávu o svébytném světě městských subkultur, jejichž příslušníci preferují alternativní způsob života, zejména odlišné hodnoty a normy, než které sdílí představitelé majoritní kultury.

František Tichý náměty svých prací programově překračoval hranice různých kultur a subkultur. Technika suché jehly mu umožnila výstižně zobrazit příslušníky exotických kultur jako potenciální účastníky odvěkého dialogu na téma „dobro a zlo“, „bílí černoši“ neboli „my a oni“.



9. suchá ehla
(František Tichý)

2.2.4 Mezzotinta

První metodu tisku z hloubky, která umožnila vytváření tónovaných grafických listů, a to jednobarevných i vícebarevných, prezentuje grafická technika mezzotinta (škrábaná rytina, anglická technika). Jedná se o suchou techniku na principu tisku z hloubky, jež není založena na technologii leptu. K tomu, aby bylo možné vytvořit specifické světelné efekty, typické pro mezzotintu, bylo nutné nejprve zdrsnit tiskovou matici, pak seškrábat vzniklá kovová zrna škrabákem a nakonec měděnou nebo zinkovou desku uhladit v místech, které mají na obraze působit světleji. Tím bylo při tisku dosaženo potlačení kresebné linie ve prospěch modelování stupnice valérů a plynulých přechodů z plného světla do hlubokého stínu. Technika mezzotinty byla objevena v roce 1642 hessenským důstojníkem a amatérským kreslířem Ludwigem von Siegen (1609-1680) během jeho pobytu v Nizozemí. První datované dílo vzniklé touto technikou je portrét hraběnky *Amálie Alžběty Hessenské* z roku 1642, vytvořené samotným objevitelem.¹⁵⁸ Mezzotinta se v rané fázi rozšířila na území Nizozemska, kde se jí věnoval malíř a grafik Wallerand Vaillant (1623-1677). Jejím pravým domovem se však stala Velká Británie, kde ji etabloval nizozemský grafik Abraham Blooteling (1634-1690).

¹⁵⁸ HULTS L. C., The Print in the Western World, The University of Wisconsin Press, London 1996

Barevným zpracováním mezzotinty se od roku 1710 zabýval francouzský malíř a grafik Jakob Christof Le Blon (1667-1741).

Za tiskovou formu slouží měděná deska o tloušťce 1,5–2 mm, která je rovnoměrně zdrsňena v ploše kolébkou neboli skoblinou. Kolébka je ocelový nůž s vybroušeným ostřím a řadou ostrých zubů, s nímž se prostřednictvím manipulace všemi směry dosáhne celoplošného zdrsňení. Překrytím těchto zdrsňení vzniká křížový vryp, příznačný pro mezzotintu. Povrch desky po této úpravě disponuje stejnoměrnou matností. Po fázi zdrsňení nastupuje pracné a časově náročné zrnění desky, které se vyznačuje síťovou geometrickou mikrostrukturou. K jeho urychlení se užívá kotoučový znič o několika kotoučových pilách, jehož prostřednictvím za podmínek vyvíjení přiměřeného tlaku na desku je dosaženo efektu ostrého a hustého zrna.¹⁵⁹ K ozrnění desky slouží i protažení v měditiskovém lisu za vysokého tlaku s přiloženým hrubým smirkovým papírem nebo karborundový písek, nasypáný na plochu a přitlačený litografickým kamenem při krouživém pohybu. Při zrnění desek malého formátu je možné užívat rulety či molety. Řemeslně prováděné ozrnění, tvořící podklad pro nános barvy, předcházelo princip rastrového průmyslového tisku. Ozrněnou plochu desky přetřeme nánosem řídké černé tempery, na níž bílou křídou naskicujeme kresbu. Poté je zrno odstraňováno trojhrannou ocelovou škrabkou a hladítkem. Postupuje se plynule od prosvětlování tmavé ozrněné plochy přes půltóny k nejsvětlejším partiím. Na místech zcela vyhlazených se zatíraná barva nezachytí a při tisku vychází bíle. Partie, jichž se hladítko nedotklo, zachytí co nejvíce barvy, a vychází sametově černě. V místech, kde jsou žádoucí přechody, se k nivelizování zrna používá ocelového hladítka. Korektury chybných partií provádíme opětovným zrněním a korektury příliš prosvětlených partií provádíme moletou či tečkováním rycí jehlou. Tisk se uskutečňuje na satinýrce, hlubotiskovém lisu. Setrvalost tiskové formy umožňuje vytvořit 50 až 400 listů, závisí na ozrnění desky a na bohatství tónů.¹⁶⁰ Úpadek mezzotinty lze klást do souvislosti s fyzickou a časovou náročností, již je třeba vynaložit při opracování desky, a se vznikem fotografie v 19. století.

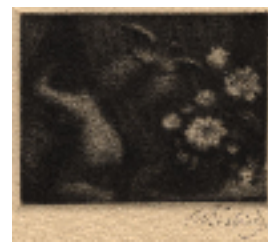
Pro schopnost tónování byla využívána zejména v období baroka na přelomu 17. a 18. století. Pro schopnost maximální dokonalosti v detailech i celku je srovnatelná s měkkou šerosvitovou malbou.¹⁶¹ Z tohoto důvodu sloužila výlučně k reprodukování obrazů. K významným představitelům této techniky náleželi španělský malíř a rytec Francisco José de Goya (1746–1828) a český malíř a rytec Max Švabinský (1873–1962).

¹⁵⁹ ODEHNAL A., Grafické techniky, ERA, Brno 2005

¹⁶⁰ BARTÁK J., Z dějin polygrafie: tisk novin a časopisů v průběhu staletí, Votobia, Praha 2004

¹⁶¹ VOIT P., Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století, Libri ve spolupráci s Královskou kanonií premonstrátů na Strahově, Praha 2006

V moderní české výtvarné kultuře užívá mezzotintu jako doplňkovou techniku při tvorbě svých technicky dokonalých grafických listů výtvarník a sběratel africké kultury Jiří Anderle (1936), který prostřednictvím svých děl systematicky mapuje alternativní rozměry lidské existence.



10. mezzotinta
(Max Švabinský)

2.2.5 Lept

Jednodušší, levnější a časově úspornější technologii, než byl finančně náročný a technicky obtížný mědiryt, představuje lept. Tato klasická grafická technika je založená na principu tisku z hloubky prostřednictvím leptané tiskové formy. Poprvé byla pravděpodobně užitá v Augsburgu kolem roku 1510 členy platnéřské rodiny Hopferových. Danielu Hopferovi staršímu (kolem 1470–1536) jsou v této souvislosti připisovány první leptané volné grafiky tištěné na papír a kladené do období 1501–1507. Za nejstarší datovaný lept je považován *Svatý Jeroným* německého rytce a malíře Albrechta Dürera (1471–1528) z roku 1514. Předchůdcem grafické techniky leptu byly metody zlatníků, zbrojírů a platnéřů v 1. polovině 15. století, kteří jej používali k výzdobě zbraní a brnění a k uchování otisků pro vzorníky.

Lept tvoří techniku lineární, která je založena na tvorbě obrazu utvořeného z čar a bodů. Technika leptu využívá působení chemického leptadla na kov, ulehčuje fyzickou námahu, dovoluje lehkost, spontánnost a širší repertoár výrazových prostředků. Za tiskovou formu slouží měděná, zinková nebo mosazná deska o tloušťce 2–3 mm, jejíž okraje jsou šikmo zbroušeny fasetou, a povrch dokonale očištěn a vyhlazen. Za tepla je měděna přední strana desky gruntována, tj. opatřena ochranným krytem, nejčastěji z včelího vosku, syrského asfaltu, smoly a mastixu. Směs krytu je na zbroušenou měděnou desku nanášena koženým tamponem nebo rozválena koženým válečkem. Takto pokrytá deska je tónována plamenem svíčky či mletými sazemi, aby rytí obrazu bylo kontrastnější. V současnosti směs krytu nahrazuje vosková pasta, nanášená na měděnou desku plochým štětcem, s jejíž pomocí je dosaženo stejné plochy vhodné k rytí. Rytí obrazu se provádí ocelovými rycími jehlami negativně (světle na černém podkladu), kromě jehly lze použít i stužkové rydlo, rulety a molety. Na jehlu by měl být vyvíjen stále stejný tlak, bez ohledu na výraznost a rozdílnou hloubku čar. K jejich rozlišení dochází až různou intenzitou leptání. Koncentrace a volba kyseliny, množství zaleptávání ovlivňuje škálu světel a stínů. K leptání je užívána kyselina dusičná, která účinkuje do hloubky i do šířky, nebo chlorid železitý. Diferenciací světlých a tmavých partií kresby umožňuje opakované leptání. Po skončení chemického procesu a

odstranění ochranného krytu se nanáší tiskařská barva, a to koženými tampony, válečkem nebo hadříky. Tisk z desky je uskutečňován v měditiskařském lisu. Setrvalost tiskové formy obvykle dovoluje realizovat 100 až 200 otisků. Pro lept je charakteristická čára, která je v celé své délce stejně široká a má na rozdíl od rytiny tupý začátek.¹⁶²

V průběhu 16. století lept společně s mědirytem vytlačily techniku dřevořezu. V polovině 17. století se technika leptu kombinovala s mědirytem, čímž vznikla technika leptané rytiny. V této epoše tvořivým způsobem rozvíjeli techniku leptu český barokní rytec a kreslíř Václav Hollar (1607–1677) a holandští barokní malíři Jacob van Ruisdael (kolem 1628–1682) a Adriaen van de Velde (1636–1672). Od doby svého vzniku do současnosti je lept využíván jako pomocná mědirytecká technika nebo je často doplňována technikou suché jehly a akvatinty. V 18. století lept zcela ovládl reprodukční techniku grafických listů. V tomto období došlo k rozvoji a vzniku nových postupů a technik. K leptařským technikám náleží barevný lept, lept do měkkého krytu (*verniss mou*) a zrnkový lept (akvatinta). Ve 20. století umožnila technika leptu vést transkulturní dialog mezi umělci, kteří pocházeli z odlišných kulturních oblastí. Prostřednictvím leptu reagovali na velká témata evropské historie i moderní současnosti tak významní umělci jako Marc Chagall (1887–1985), Edvard Munch (1863–1944), Pablo Picasso (1881–1973), Viktor Stretti (1878–1957) nebo Ota Janeček (1919–1996).



11. lept
(Marc Chagall)

Technika leptu představuje jednu z nejvýznamnějších grafických technik. Jejím prostřednictvím umělci zachytili nejen historické reálie, ale také způsob života sdílený příslušníky různých kulturních komunit. Proto jsou lepty cenným zdrojem empirických dat nejen pro uměnovědce a historiky, ale také pro antropology, kteří se zabývají problematikou historické antropologie.

2.2.6 Měkký kryt

Kresebným a malířským vyzněním, schopností věrně reprodukovat strukturu papíru či tkanin se vyznačuje měkký kryt (*verniss mou*). Za tiskovou formu slouží měděná či zinková deska o tloušťce 2–3 mm, jejíž okraje jsou šikmo zbroušeny fasetou, a povrch dokonale očištěn a vyhlazen. Přední strana desky je opatřena měkkým, netvrdnoucím krytem

¹⁶² MARCO J., O grafice, Mladá fronta, Praha 1981

(příkrovem) z roztaveného pevného krytu a vazelíny, popřípadě loje, sádla, levandulového oleje. Kryt by měl disponovat měkkou a lepidivou strukturou. Směs krytu je na zbroušenou měděnou desku nanесena koženým tamponem nebo rozválena koženým válečkem. Kresba je prováděna nepřímou metodou tlaku tužkou na zrnitý papír či tkaninu, který na desce opatřené vrstvou měkkého krytu zanechá otisk. Tlak je vynakládán v různé intenzitě, aby bylo dosaženo bohatě diferenciovaných linií. Měkký kryt se pod tlakem tužky přilepí na zadní stranu kreslicího materiálu a zároveň obnaží v zrnitých liniích kovový podklad. Takto opracovaný povrch je připraven k leptání roztokem chloridu železitého. Technika měkkého krytu je snáze zaměnitelná s litografií, od níž se odlišuje zřetelně vytlačenými okraji desky, reliéfem barvy a slabým tónem čisté plochy.¹⁶³

Za prvního uživatele této techniky (kolem roku 1620) bývá obvykle považován švýcarský grafik Dietrich Meyer starší (1572–1658). V 19. století dovedl techniku akvatinty k umělecké dokonalosti zejména belgický grafik a malíř Félicien Rops (1833–1898), který se jedinečným způsobem zmocnil erotických a fantaskních motivů.¹⁶⁴ V kontextu českého prostředí vyhledal výrazové prostředky měkkého krytu grafik a cestovatel Tavík František Šimon (1877–1942), reflektující atmosféru amerického světa mrakodrapů a reklam, japonské exotiky a každodennosti pařížských ulic, karnevalů a trhů.



12. měkký kryt
(T. F. Šimon)

V moderní české výtvarné kultuře užívá měkký kryt jako doplňkovou techniku při tvorbě svých technicky dokonalých grafických listů výtvarník a sběratel africké kultury Jiří Anderle (1936), který prostřednictvím svých děl systematicky mapuje alternativní rozměry lidské existence.

2.2.7 Akvatinta

Uplatnění grafických účinků, zejména ve volné grafice, z důvodu nízké setrvalosti tiskové formy, je spjato s technikou akvatinty. Akvatinta (též zrnkový lept), spočívá na principu tisku z hloubky prostřednictvím specifické fyzikální úpravy povrchu tiskové formy. Tuto techniku je možné také označit jako tušovou techniku, neboť její výsledný produkt

¹⁶³ KREJČA A., *Techniky grafického umění*. Artia, Praha 1981

¹⁶⁴ LEGRAND F. C. – BONNIER B. – MUSIL R., *Félicien Rops*, Národní galerie, Praha 1994

připomíná lavírovanou barvu tuší, pracující s pŕltóny v plochách. Tohoto vizuálního efektu je dosaženo tím, že akvatinta rozkládá plochu v množství drobných, mĕlĕjeji ěi hloubĕji vyleptaných bodů a kanálků, které teprve na otisku splynou v divákovĕ oku ve svĕtlejší nebo tmavší šedou plochu.

Za vynálezce akvatinty je považován francouzský malíř a rytec Jean-Baptiste Le Prince (1734–1781), jehož oficiální vystoupení s touto technikou je kladeno do let 1768–1769.¹⁶⁵ Za tiskovou formu slouží mĕděná ěi zinková deska, mechanicky opracovaná fasetou a dokonale odmaštěná. Takto vyhlazená deska se zapráší jemně mletým asfaltovým, kalafunovým ěi pryskyřičným zrnem. Nĕkdy se k efektu zrnĕní používá také poprašek mořské soli nebo vinného kamínku. Naprášení desky lze provést ruĕně prodyšným plátĕným pytlíkem ěi za pomoci naprašovací skřínky, v níž je zrno rozvířeno převrácĕním skřínky, rozfoukáním ěi otáĕením celé bedny, zavĕšené dvĕma osami ve stojanu. Tisková forma se vkládá do skřínky, jakmile je prášek dostateĕně rozvířen. Po vytažení se vyznaĕuje stejnomĕrným a hustým zaprášením. Hrubost a množství zrna je možné regulovat dobou ěekání před vložením tiskové formy do skřínky a dobou během níž je tisková forma ponechána ve skřínce. Naprášená tisková forma je zahřívána nad plamenem lihového kahanu stejnomĕrnĕ po celé ploše, aby k ní jednotlivá zrna přilnula. Průběh tavení a připalování zrna musí být bedlivĕ sledován lupou. Ideální konzistence nastává s promĕnou zrna v kapky polokulovitĕho tvaru. Skicování kresby je uskuteĕnitelnĕ paузovací metodou ěi rozvržením kresby mĕkkou hruďkou.

Za nejvhodnější postup se pokládá kresba na tiskovou formu před naprášením zrna. Na zinkovou formu se kreslí perem namáĕeným v roztoku modré skalice, která vlivem roztoku zĕrná. Pro mĕď se užívá vodová barva ze směsi arabské gummy a sirného kvĕtu. Po zahřátí kresby linie kresby zĕrnají a jejich povrch vyžaduje přebroušení a odstranĕní sraženin. Linie kresby mohou být zaleptány předem prostřednictvím akvatinty bez lineární kresby ěi akvatinty s lineární kresbou. Akvatintu bez lineární kresby lze vytvořit postupným vykrýváním od nejsvĕtlejších partií po nejtmaší, k ěemuž slouží štĕtcem nanášený asfalt, a opakovaným zaleptáváním. Různé tónové hodnoty jsou vytvářeny různou dĕlkou působení leptadla na kov v závislosti na vykrytí asfaltovým lakem. Před zahřátím je žádoucí opatřit tiskovou formu kalafunovým zrnem. Ve výsledku se tento postup podobá lavírované štĕtcové malbĕ tuší ěi sépií. Akvatinta bez lineární linie vzniká bez spolupůsobĕní obrysovĕ linie. Akvatintu s lineární kresbou lze vytvořit nĕkterou z hlubotiskových technik před ozrnĕním

¹⁶⁵ VOIT P., Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století, Libri ve spolupráci s Královskou kanonií premonstrátů na Strahovĕ, Praha 2006

tiskové plochy, např. suchou jehlou, pozitivní či negativní rezerváží. Metoda pozitivní (černé) rezerváže vytváří tmavé obrysové linie, možné leptat přímo, či po naprášení a připečení zrna. Metoda negativní (bílá) rezerváže umožňuje obohatit kresbu o světlé linie, vykryté v zatónovaných plochách. Pro akvatintu s lineární kresbou jsou příznačné obrysové linie, které vytvářejí korpus celé kresby. Struktura a intenzita akvatintového polotónu je závislá jak na hustotě a velikosti přitaveného zrna, tak na způsobu leptání. Leptání měděné desky se uskutečňuje chloridem železitým bez požadavku zahřátí desky. Leptání zinkové desky se uskutečňuje kyselinou dusičnou, zředěnou vodou. Leptat lze rovněž malováním ostřejší kyselinou štětcem ze skelných vláken či husím brkem. Technika akvatinty dává vzniknout malebným efektům na základě použití např. leptací pasty ze sirného květu ve směsi se stolním olejem. Nanesená leptací pasta po zahřátí měděné desky vynikne slabým zaleptáním (mračna na obloze). Po dokončení leptacího procesu je deska zbavena zrnitého příkrovu a případných nánosů asfaltu terpentýnem. Pod zrnitým příkrovem zůstanou bílé nezaleptané partie, které udrží nános barvy při stírání z tiskové formy. Tisk z desky je uskutečňován v ručním měditiskařském lisu. V případě neuspokojivé kvality akvatinty či požadavku rozsáhlejšího ztmavování lze provést korektury opakováním nánosů zrna. Menší korektury lze provést škrabkou či ruletou (ocelový nástroj ve tvaru kolečka). Definitivně zpracovaná tiskařská deska se otiskuje na navlhčený papír.¹⁶⁶

Jednobarevná akvatinta 18. století vznikala zatřením zejména červenohnědých barvy a umožňovala reprodukci lavírovaných kreseb. Kolorovaná akvatinta umožnila grafickou reprodukci akvarelů. V současnosti je akvatinta vyhledávána zejména jako doplňující technika. Techniku akvatinty celosvětově proslavil zejména španělský malíř Francisco José de Goya (1746–1828), který jejím prostřednictvím podal takřka etnografickou výpověď o různých dimenzích španělské kultury.¹⁶⁷ Goyovo dílo je z kulturologického hlediska unikátním sémiotickým systémem, který obsahuje jedinečnou zprávu o realitě a absurditě lidského života v kontextu proměn evropské kultury na přelomu 18. a 19. století. Jedním z prostředků, který Goyovi umožnil výtvarně ztvárnit obrazy kultury své doby, byla právě akvatinta.¹⁶⁸



13. akvatinta
(Francisco José de Goya)

¹⁶⁶ KREJČA A., *Techniky grafického umění*. Artia, Praha 1981

¹⁶⁷ HULTS L. C., *The Print in the Western World*, The University of Wisconsin Press, London 1996

¹⁶⁸ GOYA Y LUCIENTES F., *Los Caprichos*, Dover, New York 1969

2.2.8 Heliogravura

K rozvoji světového grafického průmyslu přispěla grafická technika heliogravura (též otogravura, klíčotypie), neboť znamenala nástup vysoce kvalitního tisku fotografií a dokonalé reprodukce polotónových předloh. Tato grafická technika spočívá na principu tisku z hloubky a je založená na nerozpustnosti osvětlené chromované želatiny ve vodě. Za tiskovou formu slouží vysoce setrvalá měděná deska, mechanicky opracovaná fasetou a dokonale odmaštěná. Takto vyhlazená deska se zapráší prostřednictvím naprašovací skříňky, v níž je asfaltové zrno rozvířeno převrácením skříňky, rozfoukáním či otáčením celé bedny, zavěšené dvěma osami ve stojanu. Naprášená tisková forma je zahřívána nad plamenem lihového kahanu stejnoměrně po celé ploše, aby k ní jednotlivá zrna přilnula. V následující fázi je takto vzniklý rastr opatřen želatinovou vrstvou, zcitlivělou vůči světlu dvojchromanem draselným. Po zaschnutí vrstvy dochází ke zkopírování ruční kresby, provedené na tenkém pigmentovém papíře, či fotografického negativu na slunečním světle či pod silnou lampou. Následuje ponoření tiskové formy do vodní lázně („vyvolání“), v níž se odplaví neosvětlená chromová sůl. Tímto způsobem opracovaný povrch je připraven k leptání roztokem chloridu železitého. U tmavších partií dochází k hlubšímu vyleptání, u světlejších partií k povrchovému vyleptání. Vyleptaná tisková forma se opláchně vodou, odstraní se vrstva želatiny a asfaltový kryt. Vlastní tisk se uskutečňuje na ručním měditiskařském lisu.¹⁶⁹



14. heliogravura
(Jean-Léon Gérôme)

Pokusy s osvětlováním chromované želatiny lze zaznamenat od roku 1816 v souvislosti s vynálezem fotografie Josephem Nicéphorem Niépce (1765–1833). V roce 1858 britský fotograf William Henry Fox Talbot (1800–1877) opatřil měděnou tiskovou formu vrstvou želatiny, již zcitlivěl vůči světlu dvojchromanem draselným. Zcitlivěnou desku v rámci inspirace technikou akvatinty nahřál, čímž docílil přitavení kalafunového prášku k desce. Následně na tiskovou formu přiložil diapositiv, jež osvětlil a vyvolal. Takto upravená deska sloužila pro účely zaleptání.¹⁷⁰ Na tento vynález navázal v roce 1878 český novinář a

¹⁶⁹ BARTÁK J., Z dějin polygrafie: tisk novin a časopisů v průběhu staletí, Votobia, Praha 2004

ČEPELÁK L. - LUTTERER V., Hlubotisk, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1988

KOPTA F., Hlubotisk: technika tisku z hloubky, Nakladatelství Práce, Praha 1950

¹⁷⁰ MEGGS P. B., A History of Graphic Design, Viking, New York 1986

NEWHALL B., The History of Photography, Secker & Warburg, London 1982

SKOPEC R., 100 let fotografie: historický přehled vývoje fotografie, E. Beaufort, Praha 1939

SKOPEC R., Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku, Orbis, Praha 1963

malíř Karel Václav Klíč (1841–1926). Klíč uskutečnil syntézu techniky akvatinty, Niépceho a Talbotova vynálezu, která dala vzniknout heliogravure – doslova rytině světlem.¹⁷¹ Vynález heliogravury je svým významem srovnatelný s vynálezem knihtisku, jelikož vytvořil podmínky pro uplatnění nové polygrafické techniky, pro tisk ilustrovaných časopisů, merkantilu a uměleckých děl v masovém rozsahu. Tímto způsobem se podílel na rozvoji masové kultury 20. století.

2.3 Tisk z plochy

Tisk z plochy využívá principu neslučitelnosti vody s mastnotou. Na vyhlazený vápencový kámen, se schopností absorpcí vody, se kreslí mastnou křídou či tuší. Následně se kámen navlhčí. Při nanášení barvy, která je svou konzistencí mastná, zůstane barva pouze na místech, opatřených křídou či tuší. Na tiskové ploše jsou místa tisknoucích i netisknoucích v jedné rovině. Barva se otiskne v lisu na přiložený papír.

2.3.1 Litografie

Osobitou spojnici vedoucí od klasické kresby k časopisecké a novinové fotografii vytvořila grafická technika litografie (též kamenotisk). S touto technikou je spjata replikace písma a obrazu na principu tisku z plochy. Čáry a plochy obrazu nejsou ani vyvýšené, jako u tisků z výšky, ani vyhloubené, jako u tisků z hloubky, ale nakreslené na ploše litografického kamene. Litografie byla vynalezena v roce 1797 německým tiskařem, spisovatelem a hercem Aloisem Senefelderem (1771–1834). Vynález popsal ve své učebnici *Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei* (Úplná učebnice kamenotisku) vydané v roce 1818, kde zdůraznil základní povahu litografie jako chemického tisku. Ačkoli je technika litografie později spojována téměř výhradně s tiskem výtvarného umění, ve svých počátcích měla být prostředkem písemného sdělení slova a hudby, záznamem písmen a not. Rané projevy kamenotisku v letech 1798–1821 jsou označovány za litografické inkunábule. Toto vymezení navrhl jeden z prvních sběratelů litografie a historiků litografie Franz Maria Ferchl (1792–1862) v knize *Geschichte der Errichtung der ersten lithographischen Kunstanstalt* (Dějiny zřízení prvního

¹⁷¹ BLÁHA R., Karel Klíč-vynálezce hlubotisku: Sborník k 30. výročí úmrtí (1841–1926), Orbis, Praha 1957
BOHATCOVÁ M., Česká kniha v proměnách staletí. Panorama, Praha 1990
KABÁT K., Knihotisk a jeho vývoj v Československu, Spolek faktorů knihtiskáren v Československé republice, Praha 1936

ústavu umělecké litografie) z roku 1862. Za první litografický tisk, v němž se uplatnila kresba, je považován *Požár v Neuöttingu* od Aloise Senefeldera z roku 1797.¹⁷²

Tiskovou formu pro litografii tvoří mramorová nebo vápencová břidlice (původně z německého Solnhofenu či Kelheimu), pokreslená mastnou tuší perem, štětcem nebo mastnou křídou. Ostatní povrch kamene, zpreparovaný kyselinou a arabskou gumou, odpuzuje mastnotu tiskařské barvy. Síla leptání odpovídá povaze a intenzitě kresby. Fixaci kresby umožňuje tuk a mýdlo obsažené v tuši či křídě. Tmavší partie je nutno preparovat několikrát, na světlé části stačí nanášet pouze arabskou gumu. Tušová kresba se v konečné fázi vymyje terpentýnem, čímž obraz zdánlivě zmizí, ale mastná substance kreslicího materiálu je v kameni připravena přijmout tiskařskou barvu. Mastná tiskařská barva, nanesená na navlhčený kámen barvicím válcem, ulpívá jen na mastné kresbě a nepokreslená místa zůstávají intaktní. Tisk se uskutečňuje v ručním tříčovém lisu či v automatickém rychlolisu pod velkým tlakem. Tlakem vyhlazený otisk disponuje kresebnou jemností, která je navíc demonstrována absencí vytlačených faset a reliéfních obrazů.¹⁷³ Litografie svou jednoduchostí, působivými tónovými škálami a kresebnou bezprostředností, se brzy po svém vzniku stala velmi oblíbenou grafickou technikou. Litografické techniky lze rozdělit do dvou základních skupin. Pro první skupinu platí, že tisknouce elementy jsou na povrch kamene nakresleny ručně (čárová, křídová, škrábaná a později praktikovaná lavírovaná litografie). Pro druhou skupinu je typické, že se tisknouce elementy vrývají či zaleptávají, čímž je docíleno kvalitnějšího spojení litografického barviva s kamenem (litografická rytina a litografický lept).¹⁷⁴ Předností litografie byla velká setrvalost tiskové formy, která dovoľovala až 2 000 otisků, a možnost kombinace textu a obrazu. Od roku 1808 produkoval Senefelder také barevnou litografii, určenou na reprodukci uměleckých obrazů. Ke zdokonalení barvené litografie, do té doby realizované počtem kamenů, který odpovídal počtu požadovaných barev, přispěl ve Francii litograf Godefroy Engelmann (1814-1897) v roce 1837. Ten přinesl obrát na poli barevné litografie zavedením trojbarevného litografického tisku a učebnicí z roku 1839 *Traité de la lithographie* (Pojednání o litografii).¹⁷⁵ Ve druhé polovině 19. století

¹⁷² HENKER M., Von Senefelder zu Daumier: Die Anfänge der lithographischen Kunst, K. G. Saur, München 1988

KNEIDL P., Senefelder a litografie (K 200stému výročí Senefeldrova vynálezu litografie 1796 – 98), Dobruška, Praha 1997

MATYÁŠOVÁ E. – ZAPLETALOVÁ A., Litografie aneb Kamenotisk. Počátky české litografie 1819-1850 k 200. výročí vynálezu litografie Aloisem Senefelderem, Umprum a Národní galerie v Praze, Praha 1996

¹⁷³ BALEKA J., Výtvarné umění (Výkladový slovník), Academia, Praha 2002

KOSCHATZKY W., Die Kunst der Graphik: Technik, Geschichte, Meisterwerke, Residenz Verlag, Salzburg 1973

¹⁷⁴ RAMBOUSEK J., Litografie a ofset, V. Poláček, Praha 1948

¹⁷⁵ MEGGS P. B., A History of Graphic Design, Viking, New York 1986

již sloužila barevná litografie k tisku příloh školních knih či přírodovědeckých knih, čímž výrazně přispěla k vizualizaci vědeckých poznatků.¹⁷⁶

Mezi průkopníky umělecké litografie patřil španělský malíř a grafik Francisco José de Goya (1746–1828), který jako jeden z prvních využil tuto techniku pro potřeby svébytné umělecké tvorby. V produkci litografie dosáhli uměleckých forem zejména francouzští malíři Eugène Delacroix (1798–1863) a Honoré Daumier (1808–1879).¹⁷⁷



15. litografie
(Eugène Delacroix)

Vzrůstající obliba litografie jako prostředku umělecké tvorby pravděpodobně souvisela s tím, že tato grafická technika umožnila realizovat rychle a efektivně experimentální aspirace představitelů moderních uměleckých směrů. Proto se s litografií jako prostředkem umělecké tvorby setkáváme v impresionismu, expresionismu, futurismu, dadaismu a dalších uměleckých směrech. Společně s knihtiskem se na počátku 20. století stala nejmasovějším multiplikačním prostředkem, neboť flexibilně reagovala na potřeby průmyslové produkce ilustrací. Uplatnění litografie nacházela především v merkantilu (viněty, vizitky, obaly průmyslového zboží), při tisku barevných i černobílých plakátů a jako technická knižní a časopisecká ilustrace. Po 1. světové válce však byla v průmyslové oblasti vytlačena ofsetovou technikou, v níž je kámen jako tisková forma nahrazen tenkou a ohebnou plechovou deskou.

Z kulturologického hlediska je výzkum klasické litografie stále aktuálnější, neboť v době svého vrcholu byla jedním z nejvýznamnějších mediátorů vlivu kultury na člověka. Litografické tisky, které vznikly na sklonku 19. a počátku 20. století zrcadlí různé aspekty rodící se masové kultury a vypovídají o hodnotách, idejích a vzorcích chování té doby. K jistému oživení o litografii dochází v souvislosti s nástupem postmoderní kultury v 70. a 80. letech 20. století. Tato tisková technika totiž umožňuje umělcům hledajícím alternativní výtvarné techniky, zobrazovat neotřelým způsobem kaleidoskopický svět kultur, subkultur a kontrakultur v kontextu postmoderní situace.

2.3.2 Ofset

¹⁷⁶ KOSCHATZKY W., Die Kunst der Graphik: Technik, Geschichte, Meisterwerke, Residenz Verlag, Salzburg 1973

¹⁷⁷ HENKER M., Von Senefelder zu Daumier: Die Anfänge der lithographischen Kunst, K. G. Saur, München 1988

VINCENT H. P., Daumier and His World, Northwestern University Press, Evanston 1968

Nástup fotomechanických postupů a vynález rychlolisu vedl ke vzniku techniky tisku z plochy zvané ofset (též ofsetový tisk). Průmyslová forma ofsetu představuje tiskovou techniku spočívající na principu tisku z plochy. Autorský ofset [autorský tisk] lze v ofsetu pořídit na ručním nátiskovém stroji. Stejně jako technika litografie využívá vzájemnou neslučitelnost mastné barvy a vody při aplikaci tisku. Ten je ovšem přenášený na papír nepřímo, soustavou několika válců s dílčími funkcemi. Přednost ofsetového tisku je spatřována především v tenké a lehké zinkové desce, která nahradila těžce manipulovatelný kámen užívaný v litografii.

K vynálezu ofsetu došlo kolem roku 1900. Prvenství ve využití této tiskové techniky je připisováno litografovi českého původu Kašparu Hermannovi (1871–1934), který uplatnil metodu ofsetu poprvé v roce 1904 k tisku not za svého pobytu v Americe. Na základě jeho návrhu byl v roce 1907 v německém Zweibrückenu vyroben první ofsetový stroj, na kterém byly tištěny noty pro lipskou firmu C. G. Röder. Hermannovu autorství jsou připisovány i výkresy prvního ofsetového stroje pro současný rubový i lícový tisk. Za paralelního objevitele této techniky je považován americký tiskař Ira Washington Rubel (zemřel 1908) z New Jersey.¹⁷⁸ Tiskové formy ofsetu lze diferencovat do dvou základních skupin, a to na desky jednokovové a desky vícekovové. U jednokovových desek je nejčastěji užívaným kovem zinek či hliník. Nejprve je povrch tiskové formy mechanicky a chemicky upraven pro zvýšení afinity k vodě. Přenos kresby je zajištěn mastnou litografickou tuší, popř. křídou, či fotomechanicky. Kresba se po přenesení na tiskovou formu vyvolá, zahloubí a opatří tiskovým lakem. Takto upravená tisková forma je vystavena mechanickému a chemickému působení v tiskovém stroji. U vícekovových desek jsou nejčastěji užívané bimetalické či trimetalické dvouvrstvé tiskové desky. Svými vlastnostmi disponují vyšší kvalitou tisku a odolností vůči opotřebování. Bimetalická deska obsahuje dva kovy o různém procentním poměru, z nichž jeden se vyznačuje afinitou k vodě, druhý k mastnotě. Materiálem pro bimetalickou desku je především měď a chrom. Trimetalická deska obsahuje nejčastěji kombinaci mědi s chromem na podložce z černého plechu.¹⁷⁹ V následující fázi tiskové přípravy dochází k vlhčení a pokrytí ofsetové formy barvou, z níž se obraz negativně přenáší na gumový válec otáčející se v protisměru. Tento pružný přenášecí válec přetiskuje obraz na papír napjatý na válci zvaném tlakový, a to již ve správném stranovém otočení. Z tohoto hlediska je ofset označován za tisk nepřímý či přenosný. Základní ofsetový stroj představuje

¹⁷⁸ BARTÁK J., Z dějin polygrafie: tisk novin a časopisů v průběhu staletí, Votobia, Praha 2004

JAROLÍMEK V. A., Od rukopisu k rotačce, Josef Hokr, Praha 1941

¹⁷⁹ ŘEZNÍČEK R., Ofsetový tisk (Technika a technologie ofsetového tisku, výroba tiskových desek), ROH – PRÁCE, Praha 1954

soustavu formových, přenášecích a tlakových válců v jediném konstrukčním celku. Přenášecí válec umožňuje tisknout jemné detaily, a to i na papír drsný, nehlazený a minimálně kvalitní.¹⁸⁰ Tato možnost je dána vlastnostmi gumového válce schopného přilnout na nerovný povrch, což dovolovalo použít ofsetu k potiskování levnějších druhů papírů. Vtiskování barvy prostřednictvím gumy přímo do pórů papíru se projevovalo splývavým a matným vzhledem, který evokoval akvarelovou barvu. K uplatňování drsných papírů docházelo i na základě rychlého schnutí barev.

Ofsetový tisk zaznamenal rozmach na území Evropy v letech 1928 - 1936. V této epoše dosahovaly ofsetové rotačky výkonnosti v tisku archového papíru 600 výtisků za hodinu při dokonalém soutisku barev. V současnosti lze rozdělit ofset na základě postupů uplatňovaných při tisku na klasický ofset (vlhčený) a bezvodý ofset (nevlhčený). Bezvodý ofset dosahuje vysoké kvality tisku a je vhodný pro malonákladové zakázky.¹⁸¹ Přednosti ofsetu spočívají ve zjednodušení přípravných prací a v rychlosti reprodukováných výtisků. Prostřednictvím ofsetového tisku bylo docilováno kvalitnější reprodukce černobílých i barevných reprodukcí. Ofset dovoluje originální uspořádání sazby a obrázků v libovolné konfiguraci. Soutisk textu a ilustrace vycházel ostře, hladce a čistě. Pro sugestivní výpovědní hodnotu sloužil při reprodukci akvarelů, neboť umožňoval stejnoměrné zabarvení i při rozměrných barevných plochách. Ofset byl tak schopen splnit kritéria čtenáře po názornosti, barevnosti, ilustrovanosti, technické a grafické kvalitě.

Ofset, stejně jako knihtisk, sehrál významnou roli při konstituování masové kultury. Jeho prostřednictvím bylo možné šířit kvantifikované a standardizované symbolické obsahy mezi poměrně velké množství heterogenního publika. Tím se ofset jako prostředek masové komunikace aktivně podílel utváření obecně sdílených hodnot, norem a vzorců chování. Z kulturologického a antropologického hlediska může být podnětný zejména výzkum ofsetu jako nástroje masové komunikace a mediátoru vlivu kultury na člověka.

2.3.3 Světlotisk

Zvláště kvalitní a autentickou reprodukci originálů (faksimile) umožnila grafická technika na principu tisku z plochy označovaná světlotisk (též fototypie, klihotypie). Tato reprodukční technika spočívá na fotomechanickém procesu. Za tiskovou formu slouží skleněná deska o tloušťce 12 mm, opatřená na tisknoucí straně podpreparační vrstvou,

¹⁸⁰ BARTOŇ J., Úvod do technologie ofsetu, Nakladatelství grafické školy, Praha 2003

RAMBOUSEK J., Litografie a ofset, V. Poláček, Praha 1948

¹⁸¹ TESARĚ A., Technologie ofsetu, Polygrafický průmysl, Praha 1972

složenou ze želatiny, vodního skla, chromového kamence a bílku. Složení způsobí ztvrdnutí vrstvy, která v této konzistenci slouží jako pevné pojítko mezi tiskovou formou a citlivou preparační vrstvou. Preparační vrstva je připravena ze želatiny, dvojchromanu draselného a amonného s přísadou chromitého kamence. Množství nanesené preparační vrstvy určuje vlastnosti zrna, ovlivňujícího kvalitu výsledného tisku. Následuje vysušení tiskové formy a následné vložení do kopírovacího rámce. Kopírování se uskutečňuje přes pultónový negativ. Osvětlené partie ztvrdnou a pevně přilnou k tiskové formě, ve vodě se nerozpouštějí a dobře přijímají mastnou tiskařskou barvu. Neosvětlené partie nabobtnají, a stejně jako u techniky litografie, odpuzují vodu a tiskařskou barvu. Želatinová vrstva tak představuje reliéf tisknoucích partií. V další fázi dochází k ponoření exponované (osvětlené) tiskové formy do vodní lázně, v níž se odplaví neosvětlená chromová sůl. Následuje zvlhčení želatinové vrstvy roztokem glycerinu a vody. Vlhčidlo vyvolá nabobtnání reliéfu, tvarovaného podle stupně vytvrzení želatiny. Nabobtnalé partie přijímají hůře barvu než partie utvrzené světlem, což umožňuje tisk dokonale odstíněných polotónů. Tisk je uskutečňován ve světlotiskových lisech.¹⁸²

První pokusy s touto technikou uskutečnilo několik osobností, jejichž poznatky přispěly ke konečné syntéze metodických principů a inspiračních podnětů. Rané pokusy z roku 1838 jsou spjaty s anglickým chemikem Mungo Pontonem (1801–1880), který doložil citlivost dvojchromanových solí ke světlu. V roce 1852 objevil britský fotograf William Henry Fox Talbot (1800–1877) nerozpustnost osvětlené chromované želatiny ve vodě. Výrazný pokrok v technice světlotisku uskutečnil v roce 1854 francouzský chemik a tiskař Alphonse Louise Poitevin (1819–1882) v souvislosti s využitím chromované želatiny.¹⁸³ Vlastní vynález světlotisku je spojován v roce 1868 s českým profesorem kreslení Jakubem Husníkem (1837–1916).¹⁸⁴



16. světlotisk
(K. M. Chotek)

Charakteristickým znakem světlotiskových reprodukcí je obraz se širokou škálou tónů složených ze ztvrdlého a jemně vrásčitého zrna. Výsledné tisky pořízené světlotiskem se podobají fotografiím, neboť při zpracování není užíváno rastru, jako je tomu u autotypie nebo ofsetu. Významnou roli však sehrál pro šíření fotografie v její užitné funkci a sériové tisky

¹⁸² BRŮŽA J., Příprava desek pro tisk s plochy, Státní nakladatelství technické literatury, Praha 1955

BOHATCOVÁ M., Česká kniha v proměnách staletí. Panorama, Praha 1990

¹⁸³ NEWHALL B., The History of Photography, Secker & Warburg, London 1982

¹⁸⁴ KABÁT K., Knihtisk a jeho vývoj v Československu, Spolek faktorů knihtiskáren v Československé republice, Praha 1936

SKOPEC R., Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku, Orbis, Praha 1963

pohlednic. Vzhledem k náročnosti striktního dodržení technologického postupu a nízké setrvalosti tiskové formy (nejvýše 1000 exemplářů) náleží k méně vyhledávaným technikám. Širší pozornosti se jí dostává v oboru umělecké reprodukce a barevné fotografie.

Z kulturologického hlediska představují světlotisky cenné zdroje empirických dat, dokumentujících a ilustrujících způsob života a vzorce chování typické pro poslední desetiletí 19. století a počátek 20. století.

2.3.4 Serigrafie

Rychlou a efektivní realizaci experimentálních aspirací představitelů užití grafiky prostřednictvím fotografických postupů poskytla bezprostřední (přímá) grafická technika serigrafie (též sítotisk, průtisková technika, filmový tisk, šablonový tisk). V rámci této techniky dochází k protlačení barvy propustnými místy serigrafické šablony. K základním prvkům serigrafické tiskové formy náleží sítovina, představující nosník obrazotvorné šablony, a rám, v němž je sítovina vypnuta. Rám má nejčastěji tvar obdélníku. Při této tiskové technice může být užito rovněž kovových rámců, vyrobených z trubek nerezové oceli, které disponují pevností, lehkostí a odolností proti vodě. Vyhledávané jsou především pro účely strojního tisku a k vypínání drátěné sítoviny, lepené či připájené k rámu. Vhodným materiálem k výrobě sítoviny může být hedvábí, kov, syntetické textilní vlákny či umělé hedvábí. Sítovina z přírodního hedvábí je spjata se zavedením této tiskové techniky a pro své přednosti, jako propustnost, odolnost mechanickému namáhání a tažnost, je vyhledávána i v současnosti. Kovové sítoviny vyráběné z fosforového bronzu či z nerezové oceli jsou uplatňovány především při tisku vysokých nákladů, kde je vyžadována preciznost soutisku či výraznost reliéfu barvy. Napnutá a nečistot zbavená sítovina tvoří podklad pro zhotovení serigrafické šablony, která zabraňuje pronikání barvy v netisknoucích partiích tiskové formy. Kresba může být provedena formou přímých a nepřímých šablon či šablon rukodílných a získaných na základě fototechnického postupu. Na základě přípravné kresby je třeba štětcem či perem negativně obkřývat linie kresby a vynechávat sítovinu, zajišťující průchodnost barvy. V další fázi dochází k přelepení úzkého prostoru mezi sítovinou a rámem papírovou či textilní lepenkou. Protisk se uskutečňuje na protiskovacím stole, na jehož desce je upevněn protiskovací papír.

Z kulturologické perspektivy lze na serigrafii pohlížet jako



17. serigrafie
(Andy Warhol)

na flexibilní grafickou replikační technologii, jejímž předchůdcem byly techniky rozmnožování vzorů při potiskování textilií prostřednictvím šablon, uplatňované již ve starověké Číně a v Japonsku. Aplikace těchto tiskových technik vyžadovala znalost výroby a vlastností hedvábí, z nějž byla vytvářena síťovina. Uvedení serigrafie do západního civilizačního okruhu je spjato s rozmachem textilního průmyslu. Za první umělecký směr, který v umělecké tvorbě uplatnil principy serigrafie, lze označit secesi. Po 2. světové válce našla serigrafie své využití zejména v merkantilech (viněty, vizitky, obaly průmyslového zboží) a při tisku barevných i černobílých plakátů.¹⁸⁵ Serigrafie se prosadila jako prostředek moderní umělecké tvorby 60. let 20. století v rámci směrů op art a pop art.

Uznání serigrafie jako grafické techniky je založeno na ambivalenci jejích tvůrčích postupů umožňujících protiskování a masovou reprodukci tiskových nákladů. Metody grafických technik se zakládají na replikaci tištěných informací prostřednictvím tiskové formy. Serigrafie spočívá na bezprostřední replikaci tištěných informací. Na serigrafická umělecká díla, vytvořená předními představiteli hnutí pop art, je dnes možné pohlížet jako na antropologicky relevantní, sémiotický text, poskytující informace o životním stylu, hodnotách a populární kultuře Spojených států amerických 60. let 20. století.

¹⁸⁵ MARCO J., O grafice, Mladá fronta, Praha 1981

3. Knihtisk jako univerzální mediátor šíření kultury a problematika inkunábulí

Z kulturologického hlediska lze za nejvýznamnější mediátor vlivu kultury na člověka označit knihtisk. Tato nejstarší technologie tisku, využívající k replikaci symbolů pohyblivá písmena zvané litery, je založena na principu tisku z výšky. Technologicky se jedná o unikátní syntézu tiskového písma, ilustrace a dekoru, umožňující reprodukovat, přenášet a uchovávat sémantické informace v čase a prostoru. Vynález knihtisku je obvykle spojován s osobností německého zlatníka a brusiče kamenů Johanna Gutenberga (kolem 1400–1468) z Mohuče. Jedinečnost Gutenbergova vynálezu tkví ve spojení různorodých tiskových postupů v jeden koordinovaný výrobní proces. Hlavní složky této tiskové technologie představovaly pohyblivé litery, optimální slitina pro výrobu liteřiny (cín, mosaz, antimon a vizmut), tiskařský lis, lici strojek a speciálně vytvořené tiskové barvy. Tisk prostřednictvím pohyblivých liter nelze považovat pouze za Gutenbergův osobní vynález.¹⁸⁶

Technologii pohyblivých tiskových liter jako prostředek tisku z výšky poprvé použil čínský kovář Pi-Sheng (kolem 990- kolem 1051) již v letech 1041–1048. V tomto období byly litery ručně zhotoveny a vypáleny z hlíny. Poté k sobě byla jednotlivá písmena lepena voskovým tmelem na kovové desky. Po sestavení formy a provedení otisku se nahřátím desek uvolnil tmel a litery mohly být po rozebrání užity k dalšímu tisku. Výroba trvanlivějších mosazných liter dala vzniknout nejstarší sázené knize pohyblivými literami, právnímu kodexu korejské proveniencce *Sanden Remum* z roku 1234.¹⁸⁷ V první polovině 15. století byly litery

(po vzoru razítek) vyřezávány z kovů jako je bronz nebo olovo. Za radikální změnu lze z tohoto hlediska považovat Gutenbergův vynález písmolijectví (patrice, matrice a písmový kov), které umožnilo sériové odlévání jednotlivých tiskových liter. Patrice (razidlo), sloužila k ražení matric neboli destiček, do nichž byl úderem kladiva vražen obraz litery



1. Gutenbergovy litery

(písmene). Přednost písmolijectví spočívala v multiplikaci matrice s poměrně velkým počtem identických odlitků liter až do jejího vyčerpání. Kovová písmena se vyznačovala

¹⁸⁶ MEGGS P. B., A History of Graphic Design, Viking, New York 1986

¹⁸⁷ BOHATCOVÁ M., Česká kniha v proměnách staletí, Panorama, Praha 1990

dlouhodobou životností a funkčností, trvající i při opakovaném použití.¹⁸⁸ Vzhledem k nedostatku dokladů o zrození technologie sazby je možné rekonstruovat její možný postup pouze na základě dochovaných tisků. S ohledem na počáteční snahy knihtisku konkurovat písařskému řemeslu, musela sazba stránky působit jako graficko-optický celek. V rámci výrobního procesu bylo žádoucí před každým otiskem vysunout tlakovou partii lisu, nabarvit formu a přiložit zvlhčený papír či pergamen. Otisku bylo dosaženo nárazovým sešroubováním a snížením tlakové partie lisu. Po upevnění písmového materiálu do sazby a otištění, docházelo k čištění a rozmetání liter do kas pro opakování procesu tisku. V průběhu 15. století dosahovala produkce lisu maximálně 20 otisků za hodinu. Knih tisk si udržel prvenství v rozmnožování textů pro svou schopnost velkého počtu otisků a ostrost sazby i po nástupu jiných grafických technik a postupů. Revoluční změny a technologické inovace spjaté s vynálezem knihtisku postihly v průběhu 16. a 18. století nejdříve písmolijecské dílny (licí strojek) a ruční papírny. Teprve na přelomu 18. a 19. století došlo ke kvalitativnímu zlepšení tiskařského lisu, který typově odpovídá Gutenbergově lisu, v němž na plochou sazbu působila tlaková plocha.¹⁸⁹

Nejstarší evropským tiskem, a tím i nejstarší inkunábulí, je fragment díla *Sybillino proroctví* z let 1440–1444, vydaný patrně za Gutenbergova pobytu ve Štrasburku.¹⁹⁰ První datovaný tisk představuje fragment *Astronomického kalendáře* na rok 1448, tištěný v roce 1447. Za první zcela zachovaný tisk lze označit *Turecký kalendář* na rok 1455, dotištěný ve druhé polovině prosince roku 1454. Tyto tisky se ještě vyznačují nestandardizovaným zrcadlem a nejednotným písmem ve velikosti a v typu. Pevně zakotvené zrcadlo užil při tisku 42 řádkové bible zvané B 42, jejíž sloupec čítá 42 řádků. Tato *Biblia latina*, vytištěná v Mohuči v letech 1452–1455 v 180 exemplářích, čítá 1 282 stran. Přibližně 30–35 exemplářů bylo vytištěno na pergamen, 145–150 exemplářů na papír. Při tisku byla užita kombinace červené a černé barvy. Definitivní zhotovení dokládá přípisek s datací 1456 iluminátora iniciál Heinricha Kremera.¹⁹¹

O pohyblivých literách čínské provenience jako inspiračním zdroji Gutenbergova spíše nelze uvažovat. Za podnět k vynálezu mohly sloužit zkušenosti s nástroji středověkých

¹⁸⁸ BARTÁK J., Z dějin polygrafie: tisk novin a časopisů v průběhu staletí, Votobia, Praha 2004

¹⁸⁹ VOIT P., Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století, Libri ve spolupráci s Královskou kanonií premonstrátů na Strahově, Praha 2006

¹⁹⁰ WALTHER K. K., Lexikon der Buchkunst und Bibliophilie, VEB Bibliographisches Institut Leipzig, Leipzig 1987

¹⁹¹ GECK E., Johannes Gutenberg. Vom Bleibuchstaben zum Computer, Inter Nationes, Bad Godesberg 1968
KAPR A., Johannes Gutenberg: Persönlichkeit und Leistung, Urania-Verlag, Leipzig 1988
PRESSER H., Johannes Gutenberg in Zeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt Taschnebuch Verlag GmbH, Hamburg 1967

kovorytců a zlatníků, kteří kvalitu ryteckých výtvorů ve stříbře a zlatě posuzovali ručním otištěním na papír prostřednictvím techniky zvané niello (inspirativní vliv i na vznik mědirytu). K přímým zdrojům anticipujícím knihtisk lze přiřadit knihvazačské praktiky slepotisku, užívající negativně rytých kovových razidel (z mosazi) k vtlačování do gotické vazby. Při řešení prvenství vynálezu knihtisku nelze vyloučit, že k objevu této technologie došlo na několika místech, nezávisle na sobě mezi první a druhou polovinou 15. století. K potenciálním vynálezci knihtisku se řadí nizozemský dřevořezáč a knihvazač Laurens Janszoon Coster (cca 1370- cca 1440), italský lékař Pamfilo Castaldi (cca 1398- cca 1490), belgický knihkupec a tiskař francouzského původu Jean Brito (1417-1484) a zlatník patrně českého původu Prokop Waldvogel, činný v Avignonu v letech 1444 – 1446.¹⁹² Polemiky na téma, kdo byl vynálezce knihtisku, jsou bezvýznamné ve srovnání s dopadem, který měla tato tisková metoda na vývoj lidské kultury. Vynález knihtisku lze označit za zásadní předěl v dějinách šíření symbolů a významů, neboť ...“nový způsob reprodukce textu zprostředkoval nesrovnatelně širšímu okruhu lidí znalost významné části kulturního dědictví minulosti i možnost aktivního přístupu k myšlenkovému a duchovnímu dění.“¹⁹³ Vynález knihtisku zásadním způsobem akceleroval rychlost šíření nových kulturních idejí a v 19. století, kdy byla v evropských zemích postupně odstraňována negramotnost, vytvořil předpoklady pro vznik masové kultury.

Prvotisky, vytištěné z pohyblivých liter v období od vynálezu knihtisku v roce 1445 do konce roku 1500, se označují jako inkunábule. Toto označení poprvé použil v roce 1639 münsterský děkan Bernhard von Mallinckrodt (1591-1664) v traktátu *De ortu ac progressu artis typographicae dissertatio historica* (Historický výklad o vzniku a vývoji typografie), vydaném k 200. výročí vynálezu knihtisku. Časové vymezení prvotisků stanovil německý teolog Johann Saubert (1592-1646). Stalo se tak u příležitosti vydání jím sestaveného katalogu norimberské městské knihovny *Historia bibliothecae reipublicae Noribergensis* (Dějiny knihovny svobodného města Norimberku) v roce 1643.¹⁹⁴

Nejstarším evropským tiskem, a tím i nejstarší inkunábulí, je fragment díla *Sybillino proroctví* o Posledním soudu z roku 1445, vydaný patrně ve Štrasburku Johannem Gutenbergem (kolem 1400–1468).

¹⁹² GECK E., Johannes Gutenberg. Vom Bleibuchstaben zum Computer, Inter Nationes, Bad Godesberg 1968
MEGGS P. B., A History of Graphic Design, Viking, New York 1986

¹⁹³ KÖPPL L. - KÖPPLOVÁ B., Dějiny světové žurnalistiky I.: Celý svět jen v novinách, Novinář, Praha 1989, s.9

¹⁹⁴ ZÁVERT Č., Z dějin českého knihtiskařství, Hejda & Zbroj, Mladá Boleslav 1939

Za první českou inkunábuli je považován historický román *Kronika trojanská*, jehož autorem byl italský právník a básník Guido de Columna (kolem 1210-1287 kolem). Jedná se o nejstarší tisk v českém jazyce, českého původu, kvartového formátu, o 195 listech a s jednou tištěnou iniciálou P v rámci. *Kronika trojanská* byla vydána anonymním tiskařem v Plzni v roce 1468. Konkrétní datace je uvedena v závěrečném edičním údaji textu (kolofon). Plzeň je považována za první město v českých zemích, kde byl zaveden knihtisk.

České prvotisky lze rozdělit do dvou skupin na základě tiskového formátu stránky: menší kvart a menší folio. Kvartové prvotisky jsou tištěny v jednom sloupci (per extensum), foliové prvotisky ve dvou sloupcích. Písmo inkunábulí lze rozdělit do dvou základních skupin. Gotické písmo (fraktura) a švabach na jedné straně, římské s antikvou a kurzívou na straně druhé.¹⁹⁵



2. inkunábule
(*Kronika trojanská*)

Počet zachovalých inkunábulí v Čechách a na Moravě činí 64. Území Čech se přičítá 44 inkunábulí, z čehož 39 je vydáno česky a 5 latinsky. Území Moravy se přičítá 23 inkunábulí, z čehož 21 je vydáno latinsky a zbývajících 2 inkunábule německy.

Jedinou grafickou technikou inkunábulí byl dřevořez, tisk na principu z výšky. Dřevořezovou ilustraci s tištěnou knihou poprvé spojil v roce 1460 německý knihtiskař činný v Bambergu Albrecht Pfister (ca 1420 – před 1466) v dramatické skladbě *Ackermann von Böhmen* (Oráč z Čech), která je dílem spisovatele a notáře Johannese von Saaz (Jana ze Žatce, kolem 1350-1414 kolem).¹⁹⁶

Tisk inkunábulí představuje počátek revoluce v šíření kultury prostřednictvím tisku jako nového typu replikace symbolických obsahů v čase a prostoru. Tato etapa anticipuje nástup masového šíření tištěné kultury v dosud nebyvalém rozsahu.

¹⁹⁵ Volf J., Dějiny českého knihtisku do roku 1848, Arthur Novák, Praha 1926

¹⁹⁶ BOHATCOVÁ M., Česká kniha v proměnách staletí, Panorama, Praha 1990

4. Moderní a experimentální výtvarné techniky

Na vzniku moderních a experimentálních výtvarných technik se podílely tradiční malířské a grafické techniky. V některých případech se jedná o využití tradičních postupů, v jiných případech došlo ke vzniku zcela nových výtvarných technik. Rozhodující podíl na genezi těchto výtvarných technik měla změna v oblasti sociokulturních regulativů a kulturních idejí, která vyvrcholila na přelomu 19. a 20. století a anticipovala rozmach moderní kultury.

Jako příklad moderních a experimentálních technik ve své práci použijí techniku frotáže, koláže, asambláže a akrylu. Významnou komponentou moderní a experimentální tvorby se stávají zejména každodenní artefakty, které se v nových kombinacích podílejí na utváření nové reality. Umožňují zároveň bezprostředněji vyjádřit a objevit nečekané souvislosti mezi některými výtvarnými, literárními a filozofickými strukturami.

Moderní a experimentální výtvarné techniky nabývají na významu s technikou koláže a asambláže v avantgardních směrech počátkem 20. století. Nesmírný dosah zaznamenala technika akrylu, šířící se od 40. let 20. století, vyhledávaná nejenom pro rychleschnoucí vlastnosti, ale také z důvodu barevné stálosti a sytosti výsledné malby. Jako autonomní a zároveň kombinační technika byla opětně oživena technika frotáže, užívaná již ve starověku. Z kulturologického hlediska lze na moderní a experimentální výtvarné techniky pohlížet jako na alternativní mediátory kultury umožňující šíření sémiotických textů, které dekonstruují a reinterpretní realitu.

4.1 Frotáž

Nového uplatnění se dostalo počátkem 20. století výtvarné, reprodukční a tiskové technice frotáže. Ta spočívá v grafickém přepisu reliéfně strukturovaného povrchu přetíráním (tužkou, grafitem, křídou aj.) nebo vtlačováním na papír, popřípadě jiný materiál. Reliéfně strukturovaný povrch mohly představovat nápisy na kameni, náhrobcích a stélách, dřevěné nápisy a emblémy. Obecně jakýkoliv reliéfní povrch stálého charakteru jako kovové mince. Otisku vyšší kvality lze dosáhnout zvlhčením papíru a zvýrazněním reliéfu potupováním (proklepáváním) tvrdším kartáčem po povrchu přiloženého materiálu. Snímací postupy

využívaly možností poskytovaných nejrůznějšími druhy papíru, barev, způsobem jejich nanášení, roztírání, tamponováním a dalšími úpravami.¹⁹⁷

Frotáž našla uplatnění v Číně již v 1. století n. l., kde sloužila účelům archivování drobnějších sochařských památek. V období viktoriánské Anglie (19. století) se staly sběratelsky oceňovaným artiklem frotáže pozdně středověkých náhrobků, erbů a památníků z rytého bronzu a mosazi.¹⁹⁸ V západním umění byla tato technika objevena uměleckou avantgardou počátkem 20. století. V roce 1925 představitel surrealismu německý malíř Max Ernst (1891-1976) uplatnil ve své tvorbě techniku frotáže a pojmenoval ji. Ten uskutečnil plošné obtisky struktur dřeva a rostlin.

Počátkem 50. let 20. století techniku frotáže rozpracoval americký malíř, představitel pop artu, Robert Rauschenberg (1925-2008). V českém umění věnovali této technice pozornost čeští umělci malířka, grafička a sochařka Adriena Šimotová (narozena 1926) a sochař a malíř Eduard Ovčáček (narozen 1933). První frotáže umělec doplňoval kreslenými znaky nebo rýsovanými liniemi, které fungovaly jako kontrapunkt lyričtějšího záznamu frotáží. K jejich snímání prostřednictvím rozmanitě barevných pastelů využil povrchy kartonových grafémů a dřevěných reliéfů. Šimotová realizovala kresebné a pastelové frotáže lidského těla a obličeje, zejména detaily úst nebo očí, jimiž se snažila zachytit autenticitu lidské duše a vyjádřit osamělost a zranitelnost existence každého individua.

Ocenění a uznání frotáže jako výtvarné techniky souvisí s její schopností evokovat v denaturalizované grafické podobě transformovanou texturu materiálu. Frotáž může být integrována do celku kresebného nebo grafického díla, například koláže, olejomalby a akvarelu. Frotáž je využívána jako doplňující historiografický prostředek.

4.2 Koláž

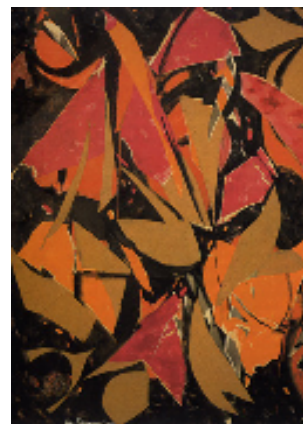
Na dvojrozměrné kompozici na plošném pozadí je založena výtvarná technika koláže. Jedná se o postup, při kterém jsou na plochu nalepovány papírové výstřižky nebo vkládány běžné mimoumělecké materiály, jako jsou látky, fotografie a papír. Papírové výstřižky mohou představovat noviny, časopisy, tapety, reprodukce a jiné materiály plošného charakteru. Vzniklý účinek spočívá v neočekávaném materiálovém, vizuálním a významovém kontrastu jednotlivých komponent a fragmentů. Koláž lze chápat jako součást obrazu vytvořeného nějakou z malířských, kresebných nebo grafických technik, a zároveň jako autonomní dílo

¹⁹⁷ SMITH R. – WRIGHT M. – HORTON J., Škola kreslení a malování, Slovart, 2003

¹⁹⁸ b.a., Monumental Brass Society [online]. 30th August 2001, last revision 3th January 2008 [citováno 5. září 2008]. Dostupné z <<http://www.mbs-brasses.co.uk/>>.

vzniklé originální konfigurací užitých plošných materiálů na podložku.¹⁹⁹ Tato technika mohla tvořit součást asambláže nebo ready-made (nalezený předmět).

První záměrné užití techniky koláže lze doložit v roce 1912 v analytickém kubismu francouzských malířů Pabla Picassa (1881-1973) a Georgese Braqua (1882-1963). V rámci futurismu koláž rozvíjeli italští malíři Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) a Gino Severini (1883-1966). Carlo Carrà (1881-1966) a Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) se zaměřili na vizuální poezii v koláži.²⁰⁰ Výrazové prostředky koláže umožnili prosadit hravé principy dadaismu, které lze zaznamenat v tvorbě švýcarských malířů Kurta Schwitterse (1887-1948) a Hanse Arpa (1887-1966), německého malíře Johannese Baadera (1875-1955) a francouzského malíře a sochaře Marcela Duchampa (1887-1968). Koláž znamenala výzvu i pro představitele neoplasticismu nizozemského malíře Theo van Doesburga (1883-1931) a reprezentanta konstruktivismu ruského malíře El Lissitzkyho (1890-1941). Originální rozvedení a využití koláže dokládá *kolážová novela*, jejímž autorem byl německý malíř představitel surrealismu Max Ernst (1891-1976). Tato forma koláže vzniká spojením obrazů starých rytin, časopisů nebo různých publikací v narativní, tématické a zároveň nelineární příběhy. Kombinace autorské malby, kresby a koláže představovala hlavní umělecký princip tvorby americké představitelky abstraktního expresionismu Lee Krasner (1908-1984).



1. koláž
(Lee Krasner)

Metoda koláže pronikla také do uměleckého směru pop art, kde ji nadčasovým způsobem rozvíjeli američtí malíři Robert Motherwell (1915-1991) a Robert Rauschenberg (1925-2008) a anglický malíř Richard Hamilton (1922).

V 50. a 60. letech 20. století experimentovali mnozí umělci s inverzním postupem koláže - „dekoláží“, vznikající destruováním povrchu původního uměleckého artefaktu strháváním, smíváním nebo jiným odkrýváním. Tento postup prosazovali představitelé francouzského nového realismu Mimmo Rotella (1918-2006), François Dufrêne (1930-1982) a Raymond Hains (1926-2005), kteří tímto prostřednictvím prováděli reflexi městského života a kultury. V současnosti lze za pokračovatele tohoto postupu označit amerického malíře Richarda Genovese (1947). Aplikace koláže na malířské plátno bývá označována jako

¹⁹⁹ KUBIČKA R. – ZELINGER J., Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurátorství, Grada, Praha 2004

²⁰⁰ TURNER J. ed., The Dictionary of Art VII., Grove, New York 1996

„plátňová koláž“. Tímto způsobem s koláží pracovali američtí malíři Jane Franková (1918-1986) a Conrad Marca-Relli (1913-2000).

Za významnou formu koláže lze označit „fotokoláž“ (fotomontáž), která se zakládá na konfiguraci fragmentů a útržků fotografií. Reprezentativní fotokoláže vytvářeli představitelé dadaismu německá malířka Hannah Höch (1889-1978) a rakouský malíř Raoul Hausmann (1886-1971).

Každodennost afro-americké subkultury, reinterpretace rituálů a jazzové hudby, představovala inspirační zdroj tvorby koláží zvané „projekce“ afro-amerického umělce Romare Beardena (1911-1988). V rámci pop artu fotokoláž rozvíjeli britští malíři Peter Blake (1932) a David Hockney (1937). V českém umění metodou koláže pracovali malíři Jindřich Štyrský (1899-1942) a Adolf Hoffmeister (1902-1973). Neobyčejná invence a technická bravura charakterizuje koláže českého výtvarníka a básníka Jiří Koláře (1914-2002). Jeho kolážová produkce ze 40. a 50. let 20. století zahrnuje konfrontáže, které spočívají v nalepení fotografií na karton. Konfrontáže představují prostředek, který odráží realitu stálé konfrontace člověka se světem. „Stále chceme něčím být a stále někým být nechceme. Stále ty konfrontace událostí. Stále jeden problém – co chceme žít a co musíme žít.“²⁰¹ Postupně ve své tvorbě pracoval s textovými fragmenty a útržky psanými latinkou, arabsky, azbukou, hebrejsky a psacím strojem. Specifický rozměr koláže poskytl Kolářovi „uzlové písmo“, které komponoval do básní zvaných uzlovky. V těchto formách Kolář propojil literární a výtvarné složky v jedinečný kulturní celek.

V současnosti techniku koláže preferují američtí malíři Jonathan Talbot (1939) a Cecil Touchon (1956).²⁰² Až do současnosti s technikou koláže pracovali čeští umělci Zbyněk Sekal (1923–1998), Vladimír Preclík (1929-2008) a v tvorbě papírové koláže Věra Janoušková (1922).

4.3 Asambláž

Asambláž představuje trojrozměrné výtvarné dílo, sestavené z nejrůznějších artefaktů, materiálů a nalezených objektů (ready-made), a fixované na podložku. Fixáž na podložku může být provedena lepením, sbíjením, svážením, šroubováním, montováním, vázáním a jinými postupy. Zvolené artefakty a objekty lze postupně konfigurovat prakticky na všechny

²⁰¹ KOLÁŘ J., Slovník metod: okřídlený osel, Gallery, Praha 1999, s.98

²⁰² Cecil Touchon [online]. [citováno 2. září 2008]. Dostupné z <<http://www.touchon.com/>>.

podložky a alternativní materiály. Asambláž může mít podobu skulptury stejně tak jako obrazu.

Označení asambláž zavedl v roce 1953 francouzský malíř a sochař Jean Dubuffet (1901-1985), který jej použil v souvislosti s trojrozměrným objektem v cyklu *Motýlí křídla*. Seskupením a plošnou organizací motýlích křídel do figurativních kompozic dosáhl účinku fantazijní barevnosti, křehké nervatury a pelové hebkosti křídel. Umělecká díla, vzniklá touto technikou, lze však doložit již v letech 1910 – 1920 v tvorbě francouzských malířů představitelů kubismu Pabla Picassa (1881-1973) a Georgese Bragua (1882-1963). Využití materiálů neumělecké povahy je však již spjato se skulpturou z voskové terakoty *Čtrnáctiletá tanečnice*, kterou vytvořil v letech 1880-1881 francouzský malíř představitel impresionismu Edgar Degas (1834-1917). Součástí této skulptury byla kombinace materiálů, jako koňské žíně, žluté voskové plátno, bílý tyl a žluté tkanice.²⁰³ Ranou tvorbu v asambláži reprezentují představitelé dadaismu americká malířka Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927), německý malíř Johannes T. Baargeld (1892-1927) a francouzský malíř a sochař Marcel Duchamp (1887-1968).²⁰⁴ V rámci surrealismu asambláž uplatnil německý malíř Max Ernst (1891-1976) a v rámci suprematismu ruský malíř Ivan Puni (1894-1956).²⁰⁵ Asambláž umožňovala klást důraz na tvořivost a svobodu fantazie v dadaismu, spojovat rozmanité prvky v simultánně mnohopohledovou kompozici v kubismu, vytvářet novou realitu slučováním neslučitelných prvků v surrealismu a uplatnit princip montáže stereometrických těles v konstruktivismu.

Mezi prvními tuto techniku na americkém kontinentě využili fotograf a malíř Man Ray (1890–1976) a americká umělkyně ruského původu Louise Berliawsky Nevelsonová (vlastním jménem Leah Berliawsky, 1899–1988). Ta proslula originální verzí techniky asambláže, kterou dokládají emblematicky tmavé schránky, kompovanované z nalezených objektů každodenní potřeby (bedny od vína, součásti židlí, okenních rámců, poklopy, kola a kusy dřeva). Staré fotografie, reprodukce renesančních maleb, upomínkové a sbírkové předměty představovaly hlavní materiál k výrobě asamblážových skříněk (mikrokosmů) amerického malíře a sochaře Josepha Cornella (1903–1972).²⁰⁶ Americká sochařka a umělkyně francouzského původu Louise Bourgeoisová (narozena 1911) realizovala své rané asambláže abstraktních a organických tvarů ze dřeva a seskupovala je v těsné blízkosti na

²⁰³ LASSAIGNE J. – MINERVINOVÁ F., Edgar Degas, Odeon, Praha 1985

²⁰⁴ ECO U. ed., Dějiny ošklivosti, Argo, Praha 2007

²⁰⁵ SMITH R. – WRIGHT M. – HORTON J., Škola kreslení a malování, Slovart, 2003

²⁰⁶ WHEELER D., Art Since Mid-Century 1945 to the Present, Thames and Hudson, London 1991

podložku.²⁰⁷ Americký sochař Richard Stankiewicz (1922-1983) využil zrezivělý a nalezený odpadní kov pro tvorbu figurativních asambláží (např. *Warrior* „Válečník“, 1956), v nichž dosáhl imaginativní integrace světa komického a apokalyptického. Americký umělec Edward Kienholz (1927–1994) vytvářel asamblážové reliéfy z objektů nalezených v ulicích města, jimiž chtěl vyjádřit tvářnost moderního člověka a civilizace. Asamblážové skulptury svážené z automobilových součástí jsou charakteristické pro tvorbu amerického sochaře Johna Chamberlaina (narozen 1927).

Dílo amerického umělce francouzského původu Armana (vlastním jménem Armand Fernandez, narozen 1928) zahrnuje několik asamblážových sérií. Například sérii *Colères* (Vztek) komponoval fixováním rozbitých nebo opálených objektů (housle, basa, saxofon, rádio, kávový mlýnek aj.) na plátno. Hlavní komponentu série *Poubelles* (Popelnice) tvořily odpadky, které umisťoval do skleněných nebo plexisklových schránek.



2. asambláž
(Arman)

Americká sochařka venezuelského původu Marisol (vlastním jménem Maria Sol Escobar, narozena 1930) vytvářela asambláže ze dřeva a z nalezených artefaktů v kombinaci se sádkou a malbou. Proslavila se zejména heterogenními asamblážemi, vykazujícími autoportrétní rysy významných osobností, jako jsou královna Alžběta II., Andy Warhol, nebo jejich rodinných příslušníků. V intencích pop-artu rozpracovali tuto techniku američtí malíři a umělci Robert Rauschenberg (1925–2008), Jasper Johns (narozen 1930) a Tom Wesselman (1931-2004).

Na postupném určení pozice a relevance asambláže jako výtvarné techniky se v roce 1961 podílela výstava *The Art of Assemblage* v Muzeu moderního umění (MoMA) v New Yorku, jejímž kurátorem byl autor stejnojmenné publikace William C. Seitz (1914-1974).

Francouzský umělec představitel nového realismu Martial Raysse (narozen 1936) uplatnil v asamblážích fotografickou montáž, zvětšeniny a vystřižované siluety ženského těla. Významnou komponentu asambláží anglického umělce, představitele konceptuálního umění Johna Lathama (1921–2006) tvořily poničené, ohořelé nebo pomalované knihy, připevněné na reliéfní lakované plochy. Švýcarský umělec Daniel Spoerri (narozen 1930) vytvářel asambláže zvané *tableaux-pièges* („obrazy-pasti“), v nichž simuloval realitu jídelní desky. Bulharský umělec Christo (celým jménem Christo Vladimirov Javacheff, narozen 1935) realizoval „zavázané asambláže“. Ty vznikaly zabalováním předmětů každodenního užití do

²⁰⁷ MARKS C., *World Artists 1950-1980*, The H. W. Company, New York 1984

plátna nebo *plastikové folie* a následným převázáním provazy. Surrealistické asamblážové krabice vytvářel spojováním odlišných materiálů řecký umělec Lucas Samaras (narozen 1936).

V rámci české kultury asambláže realizoval český malíř Čestmír Kafka (1922-1988), který seskupoval nalezené předměty v igelitových sáčkích připevněných na dřevěných šatníkových ramínkách – ramínkové asambláže. Přírodniny (tráva, popel, seno, kořeny, semena) uložené do skládané vaty a fixované plexisklem v kovovém rámu zahrnuje Kafkův citově založený cyklus *Hmoty* (1983-1988). Reliéfní asambláže z řemeslných artefaktů a sklářských forem aplikovaných na dřevěné podložce tvoří součást umělecké tvorby českého malíře a scénografa Libora Fáry (1925-1988). Český sochař Aleš Veselý (narozen 1935) vytvářel své asamblážové cykly na principu „konstruované destrukce“ ze záměrně poškozených artefaktů. V cyklu *Stigmatické objekty* (1961-1963) uplatnil například železné tyče, plechy, dráty, pružiny, laky a textilie.

V současnosti techniku asambláže ve své tvorbě používají američtí umělci sochař George Herms (narozen 1935), malíř Frank Stella (narozen 1936) a tvorbou bronzových kompozic sochař Fred H. Roster (narozen 1944). Pozornost této technice věnují čeští umělci Anna Kučerová (narozena 1935), Eduard Ovčáček (narozen 1933) a Běla Kolářová (narozena 1923). Ta do základního arzenálu materiálů zahrnula kancelářské svorky, sponky, žiletky, poutka a háčky, perka, sirky a korálky.

Technika asambláže představuje typický příklad postmoderního obratu k alternativní reflexi světa a kultury. Z antropologického hlediska je proto na asambláž možno pohlížet jako na výtvarnou ukázkou dekonstrukce a interpretace postmoderní situace.

4.4 Akryl

Přední postavení v moderních malířských technikách zaujímá technika akrylu, která se vyznačuje využitím barev s rychleschnoucími vlastnostmi. Přednost těchto barev spočívá v barevné stálosti a sytosti výsledné malby. Základní pojídlo představuje polymerovaná pryskyřice. K ředění a zeslabování barevných tónů dříve sloužila ředidla (benzín), v současnosti je užívána voda. Technika akrylu umožňuje vrstvení barevných ploch, aniž by došlo k narušení spodních vrstev. Za podložku akrylové malby může být použita většina čistých a drsných povrchů jako je papír, lepenka, karton, plátno, omítka, plast a látka. Precizní a jemné struktury malby lze dosáhnout užitím sobolího nebo syntetického štětce. Dynamické struktury malby lze dosáhnout užitím polyesterového štětce nebo malířské špachtle. Před

aplikací akrylových barev je možné vytvořit podkladový nátěr na plátno nebo lepenku. K tomu slouží tzv. gesso – směs sádky nebo mleté křídly a klišového roztoku, která dává vzniknout bílé, vysoce krycí a lehce savé vrstvě. Vyrábí se i gesso černé, určené pro tmavé pozadí. Malbu lze uskutečnit přímo na podložku nebo vytvořit skicu.²⁰⁸ Akrylovými barvami lze malovat technikou akvarelové i olejové malby.

Akrylová technika je založena na opakovaném nanášení barev v průsvitných a tenkých vrstvách. Olejová technika spočívá v nanášení akrylových barev v hustých a krycích vrstvách, které jsou charakteristické pastózní a plastickou formou. Pastózní efekty malby je možné vytvořit příměsí texturní pasty nebo gelového média v akrylových barvách. Tenké nánosy průsvitných barevných vrstev gelovými médii umožňuje lazurování, díky kterému prosvítají spodní barevné vrstvy, a modifikuje se původní barevný odstín. Vyrábí se také média, která prodlužují dobu zasychání barev.²⁰⁹ Rozpuštěný akryl je možné užít v technice airbrush. Korekce v akrylu lze provést přemalováním příslušných partií malby. Pro zvýšení intenzity lesku a ochrany povrchu je možné použít ochranný lak.²¹⁰

Užití akrylové pryskyřice je kladeno do poloviny 19. století. Rozšíření nastává počátkem 20. století v souvislosti s objevem syntetické pryskyřice, který uskutečnil německý chemik a podnikatel Otto Röhm (1876-1939). Ve 30. letech 20. století vznikají první akrylové barvy, dostupné pouze v pastelových odstínech a absorbující limitované množství barev. V roce 1947 uvedla společnost *Bocour Artists Colors* na trh sadu akrylových barev *Magna paint*. Tyto barvy mohly být ředěny terpentýnem a míšeny s olejovými barvami. S malbou akrylovými barvami experimentoval koncem 40. let 20. století v tvorbě abstraktního expresionismu americký malíř Mark Rothko (1903-1970). Tvůrčí zásady Color field painting – varianty abstraktního expresionismu v umělecké tvorbě vyznávali američtí malíři Morris Louis (1912-1962), Robert Motherwell (1915-1991) a Kenneth Noland (1924). Tato varianta je spjata s užitím výrazných barev, nanášených štětcem na velká plátna.²¹¹

Na počátku 60. let 20. století ovlivnily vývoj této techniky akrylové barvy *Liquitex*, které byly barevně konzistentní a zejména ředitelné vodou. Výraznými představiteli tohoto období byli britští malíři Leonard Rosoman (1913) a David Hockney (1937).²¹² Akrylovou techniku používal také americký malíř představitel analytické malby Frank Stella (1936) a

²⁰⁸ SMITH R., Encyklopedie výtvarných technik a materiálů, Slovart, Praha 2000

²⁰⁹ HARRISONOVÁ H., Malování akvarelem, olejovými a akrylovými barvami, Svojtka & Co., Praha 2000

²¹⁰ SMITH R. – WRIGHT M. – HORTON J., Škola kreslení a malování, Slovart, 2003

²¹¹ ARNASON H. H. – PRATHER M. F. – WHEELER D., A History of Modern Art, Thames and Hudson, London 1998

MOSZYNSKA A., Abstract Art, Thames and Hudson, New York 1990

²¹² David Hockney [online]. [citováno 24. července 2008]. Dostupné z <<http://www.hockneypictures.com/>>. Hockney's Pictures, Thames and Hudson, London 2007

americký malíř Richard Estes (1932) v malbách vycházejících z fotografických předloh. Akrylová malby našla své výrazné uplatnění v rámci uměleckého směru pop art, jehož vrchol lze spatřovat v tvorbě amerického malíře Andyho Warhola (vlastním jménem Andrew Warhola, kolem 1928-1987).²¹³ Akryl pronikl také do uměleckého směru op art, kde jeho technické přednosti uplatnili americký malíř Victor Vasarely (1906-1997) a britská malířka Bridget Rileyová (1931).

Český malíř a grafik Zdeněk Sýkora (narozen 1920) uskutečňoval v akrylu kyberneticky objektivovanou liniovou malbu. Barevné linie aplikoval na bílé pozadí na principu náhodné volby parametrů (sekvence jednotlivých linií, jejich šířka, délka, poloměry, barevnost a křížování), generováním čísel prostřednictvím počítače nebo hodem kostkou. Jeho obrazy představují konstrukce geometrických křivek, jejichž vnitřní skladbu lze vnímat jako řád „sui generis“.²¹⁴ Nosnou techniku představuje akryl v českém moderním umění v tvorbě Jiřího Načeradského (1939), Jiřího Votruby (1946) a Jiřího Davida (1956).²¹⁵ Své uplatnění našla akrylová malba také v abstraktní ornamentální tvorbě Petra Kvíčaly (1960) a kaligrafickém záznamu krajinomalby Petra Pastrňáka (1962).²¹⁶

V současnosti se akrylu věnuje americký malíř Jim Nutt (1938), britský portrétista Bryan Organ (1935), francouzská malířka Daniele Jaquillard a portugalská malířka Paula Rego (1935). Prostřednictvím techniky akrylu prezentuje nizozemský malíř a sochař českého původu Tomáš Rajlich (narozen 1940) geometrické struktury v absolutně čisté a dokonalé formě. Přísnými vertikálami a horizontálami dosahuje na svých plátnech geometrického členění skladby obrazového pole. Akrylová malba vnitřní struktury těl imaginárních živočichů charakterizuje brazilského malíře Walmora Corrêa (1961).²¹⁷ V intencích abstraktního expresionismu tuto techniku využívá brazilská malířka Beatriz Milhazes (1960).²¹⁸ Akryl je vyhledávaným výrazovým prostředkem v tvorbě volné malby a je pravděpodobné, že obliba této techniky bude nadále stoupat.

²¹³ JOACHIMIDES CH. M. – ROSENTHAL N. ed., *American Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1913-1993*, Prestel, Munich 1993

²¹⁴ ŠVÁCHA R. – PLATOVSKÁ M., *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958/2000*, Academia, Praha 2007

²¹⁵ Jiří Votruba [online]. 2008 [citováno 29.července 2008]. Dostupné z <<http://www.votruba.cz/>>. LINDAUROVÁ L. – MEISSNEROVÁ A. ed., *Česká malba 1985-2005*. Sbírka Richarda Adama, Mediagate s.r.o., Brno 2006

²¹⁶ Petr Pastrňák [online]. 2008 [citováno 29.července 2008]. Dostupné z <<http://www.petrpastrnak.cz/>>. POSPISZYL T., Petr Kvíčala: červenec 1984 až 28. 2. 2006, Arbor Vitae, Praha 2006
HUG, A. – JUNGE, P. – KÖNIG, V.: *Die Tropen. Ansichten von der Mitte der Weltkugel*. Kerber Verlag, Leipzig 2008
HUG, A. – JUNGE, P. – KÖNIG, V.: *Die Tropen. Ansichten von der Mitte der Weltkugel*. Kerber Verlag, Leipzig 2008

5. Nositelé tištěné a psané informace

Vznik symbolické báze kultury a schopnost lidí replikovat informace prostřednictvím obrazu a písma znamenal pro příslušníky různých kultur výzvu spjatou s hledáním alternativních prostředků, umožňujících aplikovat znakové systémy na relativně trvalý a přenosný materiál. Konkrétní „nositelé tištěné a psané informace“ variují v čase a prostoru v závislosti na místních materiálech a technologických možnostech daných kultur.

5.1 Hliněné tabulky

Hliněné tabulky jsou považovány za nejstarší kulturní technologii, vytvářející materiální předpoklady pro replikaci písma. Jedná se o využití jílovité půdy k výrobě tabulek oválného, čtvercového a zejména obdélníkového formátu. Hliněné tabulky sloužily pro záznam klínové písma na území Mezopotámie.²¹⁹ S tímto nositelem psané informace se poprvé setkáváme v období kolem 2 900 př. n. l.

V nádrži naplněné vodou a hlínou docházelo k výrobě směsi, jejímž mícháním se vyplavily drobné nečistoty (sláma, listí, kaménky, úlomky dřeva). Vylitím vody z nádrže zůstala pouze čistá hlína, určená k ručnímu formování bez podložky. Tabulky určené k rychlé spotřebě mohly být vyráběny také z nečisté hlíny. K výrobě náročnějších tabulek se užívala hlína jemně plavená. Produkce luxusních tabulek se zakládala na kombinaci hlíny z červeného jádra a tenké žluté horní vrstvy. Vytlačení znaku byla proražena krycí vrstva a na žlutém podkladu se objevilo červené písmo.²²⁰

Produkce větších tabulek však vyžadovala podložku pro formování a také pro psaní. Takto vzniklé tabulky zvané plankonvexní jsou charakteristické vyklenutím jedné strany a plochostí druhé strany. V období 2 400 př. n. l. se ustálilo užívání ploché strany jako přední a klenuté strany jako zadní. Za podložku sloužila dřevěná deska, zesílená ve střední části. Toto opatření zamezovalo prohnutí tabulky během jejího snímání z podložky a dosažení pravidelných tvarů. Závěrečná fáze vzniku hliněných tabulek byla spjata s vysušováním na slunci nebo v případě zvláště důležitých textů vypalováním v peci. Na tabulky malých rozměrů psal písař od levého okraje k pravému po celé ploše. Větší tabulky rozdělil písař čarami do několika sloupců, v nichž kladl znaky v řádcích také zleva doprava. V případě popisování tabulky po obou stranách platila pro přechod z přední strany na zadní stranu určitá

²¹⁹ KNEIDL P., *Z historie evropské knihy. Po stopách knih, knihtisku a knihoven*, Svoboda, Praha 1989

²²⁰ ČERNÝ J. – HOLEŠ J., *Sémiotika*, Portál, Praha 2004

pravidla. Tabulky se většinou překlápěly zdola nahoru a sloupce byly řazeny zprava doleva. Tabulky neukončené během jediného dne byly baleny na noc do vlhkých tkanin, čímž se předcházelo ztvrdnutí hlíny. Znaky se vyrývaly dřevěným nebo rákosovým rydlem, opatřeným tupým koncem pro korekci textu. Na tabulkách lze rozeznat tři druhy různě tvarovaných rydel – klínové znaky, kruhové znaky a tenké rovné čáry. Důležité obchodní a finanční dokumenty, u nichž bylo třeba vyloučit dodatečné korekce, se ukládaly do hliněných obálek. Na obálky se vyryly podstatné části textu, opsané z tabulky uvnitř obálky. V obálce uchovaná tabulka nemohla být žádným způsobem pozměněna.²²¹

Unikátní soubory hliněných tabulek byly nalezeny například v chetitském hlavním městě Chattušaš na území dnešního Turecka, ve fénickém městě Ugarit na území dnešní Sýrie nebo v asyrském hlavním městě Ninive na území dnešního Iráku. Zde se nacházela první systematicky vytvořená knihovna - Aššurbanipalova knihovna (7. století př.n.l.), rozdělená do dvou částí: státní archiv (smlouvy, diplomatická a správní korespondence, právní výnosy aj.) a vlastní knihovna (eposy, mýty, kultovní, lékařské, astronomické texty aj.). Z vlastní knihovny asyrského krále Aššurbanipala (685-627 př. n. l.) se dochovalo na 5 000 hliněných tabulek a fragmentů. Její součástí tvořila nejstarší písemná památka sumerské literatury *Epos o Gilgamešovi* (počátek 2. tisíciletí př. n. l.), napsaná na 12 hliněných tabulkách.²²²

5.2 Papyrus

Papyrus lze označit za podkladový materiál rostlinného původu, zhotovený jednou z nejstarších kulturních technologií, umožňujících replikaci písma a obrazu, určený pro psaní a malbu. Papyrus byl vyráběn od 4. tisíciletí př. n. l. ve starověkém Egyptě ze šáchoru papyrodárného (*Cyperus papyrus*), vodní rostliny, rostoucí a dlouhodobě kultivované v nehluboké vodě delty Nilu i ve velkých jezerech východní Afriky. K přednostem papyru náležela odolnost, skladnost a lehkost, které mu zajistily výsadní postavení jako média určeného k šíření informací. Tyto přednosti papyru přispěly k vytlačení jiných replikačních materiálů (hliněné, dřevěné, kovové a voskové destičky). Znalost výrobního procesu papyru je doložena v díle *Naturalis historia* (Přírodopis, 37 knih), jehož autorem byl Gaius Plinius Secundus zvaný Starší (23–79).

Výroba papyru spočívala v oloupání svrchní vrstvy šáchoru a v rozřezání dřeni stvolů na tenké plátky, které se kladly těsně vedle sebe a napříč přes sebe (nejběžněji dvě vrstvy) tak, aby vytvořily list. Během lisování listů v dřevěných deskách a máčení papyrové hmoty byla

²²¹ EKSCHMITT W., Paměť národů, Orbis, Praha 1974

²²² CEJPEK J. a kol., Dějiny knihoven a knihovnictví, Karolinum, Praha 2002

používána přírodní lepidlo jako je pšeničný škrob, většinou však vlastní extrakt papyru. Po převrstvení škrobem či papyrovým extraktem se materiál sklepaním srovnal a slisoval, uhladil slonovinou či lasturami a usušil. Konečná fáze výroby zahrnovala leštění cedrovým olejem. Výsledný kvalitní papyrus se vyznačoval bělostí a pružností. Listy papyru sloužily buď jednotlivě, nebo se slepovaly do pásů a stáčely do různě dlouhých svitků (nejběžněji o 10–20 listech). Poté byly ukládány v plátěných pouzdrech, impregnovaných pryskyřicemi na ochranu proti vlhkosti.

Jako psací materiál sloužil nejprve štěteček z vyschlého stvolu sítiny druhu *Juncus Maritimus*. Ve 3. století př. n. l. začaly sloužit jako psací materiál násadky z ostře seříznutého rákosu, vodou ředitelné inkousty z olejových sazí a arabské gummy. K nadpisům a záhlavím byla používána červená barva z rozetřeného okru.

Papyrus patřil k vyhledávaným psacím materiálům nejenom v období starověkého Egypta, ale také v období římské antiky. Od 4. století začal být postupně nahrazován kvalitnějším materiálem zvaným pergamen. Souběžně s pergamenem byl používán pro tvorbu kodexových knih do 7. století a jako listinný materiál do 11. století (například v papežské kanceláři). Od 13. století byl nahrazen papírem. V průběhu středověku docházelo k sekundárnímu využití zuhelnatělého papyru pro výrobu inkoustu a papyrusový popel sloužil jako lékárenská přísada.

5.3 Amatl

Jednu z dalších nejstarších kulturních technologií, umožňujících replikaci písma a obrazu, představuje amatl. Jedná se o využití vláknitých podkladových materiálů rostlinného původu určených pro psaní a malbu, která předcházela vznik papíru. Amatl byl vyráběn z lýkových vláken fíkovníku (*Ficus cotonifolia*, *Ficus padifolia*, *Ficus mexicana*, *Ficus tecolutensis*) a papírovníku (*Broussonetia papyrifera*). Svisle sloupané pruhly lýkových vláken stromů a keřů se vařily ve výluhu z dřevěného popela nebo ve vápenném mléce. Po této alkalické úpravě se vlákna rozklepávala kamenem na dřevěné podložce, na níž byla uspořádána křížem nebo spirálovitě. Tím bylo dosaženo propojení vláken do souvislé plochy a zároveň hladkého povrchu, který se nechal vysušit na slunci.

Počátky výroby amatlu jsou kladeny do 1 000 př. n. l. a spjatý s kulturami předkolumbovských indiánů. V tomto kulturním areálu amatl představují destičky pokryté bílým štukem, slepované do pruhu a skládané jako leporelo. Nejstarší doložený amatl je použit na mayských (*Kodex pařížský*, *Kodex drážďanský* a *Kodex madridský*) a aztéckých

(*Kodex bourbonský*) kodexech.²²³ Výroba amatlu se kontinuálně udržela až do současnosti na území Jižní a Střední Ameriky.

5.4 Pergamen

Pergamen sloužil za podkladový materiál, zhotovený ze zvířecí kůže (oslí, kozí, ovčí, telecí nebo vepřové; v Mezoamerice byl užíván pergamen z vydělané jelení kůže), který byl primárně určený pro psaní a malbu. Jako materiál pro psaní byl užíván na Blízkém východě v 6.–5. století př. n. l., odtud se rozšířil do antického Říma, od 4. století n. l. byl používán i v ostatní Evropě. Své jméno (původně „carta pergamena“) získal podle maloasijského města Pergamon, proslulého jeho výrobou již ve 2. století př. n. l., kdy se zpracování kůží na pergamen tak zdokonalilo, že mohly být při psaní využívány obě strany. Výraznější rozšíření pergamenu nastalo počátkem 11. století, kdy jako psací materiál nahradil papyrus. Oceňován byl pro svůj hladký povrch, který umožňoval rychlejší psaní.²²⁴

Na základě zpracování a účelového užití rozeznáváme pergamen středoevropský (severní) a italský (jižní). Středoevropský pergamen se vyznačuje stejnoměrným opracováním telecí holiny po obou stranách a sloužil pro účely diplomatického charakteru. Italský pergamen je příznačný pečlivějším opracováním zpravidla pouze po vnitřní straně kozí a ovčí holiny, přičemž srstní strana bývala ponechána v původním stavu. Z hlediska užití se uplatňoval pro účely knižního písma.

Výrobní postup pergamenu zahrnoval stažení kůže, zbavení srsti, blan a podkoží škrábáním a loužením (macerování). Škrábáním se kůže upravovala na požadovanou tloušťku. Loužení probíhalo v několikadenním roztoku z uhličitanu sodného (soda) či uhličitanu draselného (potaš). Poté následovalo třítýdenní loužení ve vápenném mléce, během něhož byly zlikvidovány poslední zbytky rozkládajícího se tuku, čímž bylo dosaženo žádoucí bílé barvy kůže. Získaná holina byla vyprána, zbavena přebytků vápna a namořena enzymy (holubím či psím trusem), které zamezily působení dalším druhům bílkovin. Následovalo opětovné praní, po němž byla kůže vypnuta na dřevěný rám a sušena. Vysušený a napnutý pergamen se oboustranně zbrousil pemzou za střídavého zatírání pastou z plavené křídý. Pro kresbu či malbu se přetíral imprimiturami (barevné zatónování lazurní či krycí barvou, které

²²³ FERDINAND A., *Art of the Maya*, Thames and Hudson, London 1970

HELMUT D., *Maya Handschrift der Sächsischen Landesbibliothek Dresden: Kodex Dresdensis*, Akademie, Berlin 1962

²²⁴ VOIT P., *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*, Libri ve spolupráci s Královskou kanonií premonstrátů na Strahově, Praha 2006

může mít souběžně izolační funkci). V období středověku docházelo před samotným použitím k barvení pergamenu, zejména modrou a purpurovou barvou, či pokládání plátkovým zlatem a stříbrem.²²⁵

K psaní na pergamen bylo užíváno šikmo seříznuté rákosové pero, naštipávané ve středu po celé jeho délce. Využití poškozeného pergamenu a sekundární použití je kladeno do souvislosti s nedostatkem tohoto psacího materiálu.

Pergamen, jehož původní text byl odstraněn a nahrazen aktuálním, se označuje jako palimpsest či codex rescriptus. Původní text byl odstraněn seškrábáním nožem, razurou, loužením ve vápenném mléce či obroušením pemzou. Značné množství palimpsestů charakterizuje zejména raný středověk. V období od 7. do 9. století byly takto znovu použity pergameny s texty antických autorů, jejichž zlomky se tímto způsobem zachovaly. S nástupem knihtisku od poloviny 15. století byl pergamen krátce užíván jako tiskový materiál, neboť ambice tiskařů usilovaly o napodobení rukopisné knihy. Tisk však přinášel značné obtíže vzhledem k špatnému spojení pergamenu s tiskařskou barvou a výroba se vyznačovala finanční náročností, proto byl pergamen nahrazen levnějším a pro tisk vhodnějším papírem. Přesto je pergamen dodnes preferován jako materiál vzácných bibliofilů, listin a knižních vazeb.

5.5 Papír

Další podkladový materiál pro psaní, kresbu a tisk, zastupuje papír, který ve své základní formě vzniká zplstněním vodné suspenze rozmělněných jemných rostlinných vláken. Papír vyráběný z rostlinných surovin vynalezli staří Číňané. Tradičně se připisuje úředníku Cchaj Lunovi, který jej dle legendy v roce 105 prezentoval čínskému císaři. Nejstarší archeologický nález (lokalita Si'an, 1957) ale pochází již z 2. století př. n. l. Jde o fragment z konopných vláken, nepravidelné textury. Původní papír, obvykle z vláken morušovníku *Brousonetia papyrifera*, byl poměrně silný a užíval se k balení a šacení. V *Zápiscích historika* S'-ma Čchieny (kolem 140-90 př. n. l.) jsou zmiňovány klobouk, pás a boty z papíru; ještě v 9. století byli někteří vojáci oblékáni do uniforem z papíru. K psaní se začal používat teprve na přelomu letopočtu; úředník odpovědný za psací potřeby včetně papíru je jmenován od roku 25.²²⁶ Papír měl v Číně i nejrůznější jiná použití: od toaletního papíru (zmiňován u dvora v 6. století) a hracích karet po výplň oken; v lidovém umění sloužil pro vystřihovánky a skládačky

²²⁵ KRÁL J., Moderní knihařství, Sursum, Brno 1999

²²⁶ ZUMAN F., Kniha o papíru, Společnost přátel starožitností, Praha 1947

(japonsky: *origami*). Výroba papíru v Koreji spadá do roku 500 a v Japonsku do roku 610. V 9. století vznikla papírenská střediska v Egyptě a v Damašku. Na evropský kontinent papír pronikl na počátku 11. století, a to do Valencie (španělská Játiva), prostřednictvím Arabů, kteří se technologie výroby papíru zmocnili po bitvě s Číňany v roce 751 na řece Talass poblíž Samarkandu. Na území Itálie je ale papír doložen již před rokem 1100, a to v Benátkách, Janově a Padově. Itálie zprostředkovávala výrobu papíru pro celou střední Evropu.

V Čechách zavedl výrobu papíru Karel IV. s přispěním italských výrobců. Za nejstarší českou písemnou památku vyrobenou z papíru, importovaného z Itálie, je považována městská kniha Starého Města pražského z roku 1310. Existence první papírny v Čechách je doložena na Zbraslavi v roce 1499 výpisem z registru krále Vladislava II. Jagelonského. Nejstarší ruční papírna na Moravě byla založena v Olomouci v roce 1505. Výroba ručního papíru ve Velkých Losinách funguje nepřetržitě do dnešní doby od roku 1596.²²⁷

Vynález papíru nahradil do té doby používaný pergamen a našel své zásadní uplatnění v knihtisku. Papír se nejprve vyráběl z hedvábných odpadků (hedvábí) a později z rostlinných látek (bavlny), kdy se jedná o textilní odpad (hadrovinu). Textilní odpad – vyprané, nastříhané a sluncem vybělené hadry – byl podroben po dobu dvou týdnů fermentačnímu rozkladu (procesem hniloby). Ve stoupách, v nichž byla hmota zpracována, došlo za stálého přítoku čisté vody ke vzniku husté papírové kaše. Ta byla žlábků přiváděna do kádě, z níž byla ručně nabírána na čerpací formu, na níž procházela procesem odkapání. Původní síta tvořená bambusovými rohožemi byla ve 13. století nahrazena síty kovovými. Čerpací formu tvořilo jemné a značně husté síto, zhotovené z proplétaných mosazných drátků, které bylo zasazeno do dřevěného rámečku s vystouplými okraji. Síto mohlo být ozdobeno vetkanou či vletovanou značkou papírny či výrobce papíru zvanou filigrán. Následně se papírová kaše položila na plstěnc a vyrovnala se do sloupce, který byl tlakem papírenského lisu zbaven vlhkosti. Při druhém lisování již nebylo užíváno plstěnce. Takto upravené archy se sušily v půdních prostorách papírny. V případě výroby papíru jako psací podložky bylo žádoucí klížení kožním klihem a želatinou nebo škrobem, později kaseinem. Při výrobě papíru jako tiskové podložky se fáze klížení vynechávala, neboť tento postup zaručuje pevnost a tvrdost a snižuje savé vlastnosti papíru. Úpravy papíru označované jako planýrování zahrnovaly povrchové klížení, druhé lisování, sušení a hlazení. Hlazení bylo původně prováděno ručně kamennými či kovovými hladítky. Později se užívalo vodní síly

²²⁷ VOIT P., Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století, Libri ve spolupráci s Královskou kanonií premonstrátů na Strahově, Praha 2006

k zdvihu palice, tlukoucí na papírový list. Realizaci planýrování prováděli ve svých dílnách až knihaři před fází vazby knihy. V závěrečné fázi hlazení byly hotové archy překládány na půlarchy, následně byly vrstveny do balíků papíru, připravených k expedici do tiskáren.²²⁸

Postup ruční výroby papíru nedoznal po celá staletí radikálních proměn. Po arabském způsobu se papír klížil až do 14. století moučným škrobem, posléze klihem. Jedním z novátorských objevů byl v roce 1680 holandr – stroj usnadňující mletí hadroviny. Strojní výroba papíru byla objevena Francouzem N. L. Robertem v roce 1799. Ruční výroba papíru nezanikla a v současnosti se uplatňuje ve výtvarném umění (umělecká kresba a akvarel). Ruční papír je také využíván jako psací a tisková podložka při vydání jubilejních tisků a diplomů.²²⁹

Výroba strojního papíru vychází z papíroviny, vodní suspenze dřevoviny, buničiny a dalších přísad (plnidla, klíždla, pigmenty, barviva aj.), jejíž podstatou jsou vlákna tvořená celulózu. Dřevo se zpracovává mechanicky (dřevovina) či chemicky (celulóza) na vlákninu, která se dále upravuje mletím, plněním, klížením, barvením na papírovinu. Homogenizovaná papírovina se zpracovává na papírenském stroji, v němž je kontinuálně rozlévána na nekonečné kovové síto, kde se natřásáním odvodňuje, a vlákna se propojují a zplstňují. Z vrstvy se odsává voda a vzniklý pás vlhkého papíru se kontinuálně lisuje, suší, hladí na kalandrech a navíjí na kotouče. Pro bělení papíru sloužily agresivní prostředky na bázi chlóru či chlornanu sodného, které zhoršovaly pevnost vláken a jejichž přítomnost v odpadních vodách devastovala životní prostředí. V současnosti se uplatňuje především bělení elementárním kyslíkem, peroxidem či ozónem. Užití klíždil je nezbytné, neboť vláknina se vyznačuje malou soudržností. Klížení zároveň přispívá ke krátkodobé odolnosti proti vodě. Běžně se užívá alkalicky zmýdelněná kalafuna s kamencem. Nově se používají i klíždla syntetická, která působí v alkalické oblasti, a tím jsou prevencí proti stárnutí papíru. Optické vlastnosti papíru jsou zlepšovány obvykle titanovou bělobou či barevnými pigmenty. Povrchově se papír barví namáčením, natíráním, potiskem apod., nejčastější je však barvení ve hmotě při přípravě papíroviny. V konfrontaci s technologií ručního papíru se strojový papír vyznačuje pravidelnými, normami definovanými vlastnostmi (tloušťka listu, plošná hmotnost, mechanické vlastnosti aj.). Z ekologických a ekonomických důvodů se při výrobě papíru stále ve větší míře uplatňují sekundární vlákniny, tedy recyklované materiály, získané regenerací starého použitého papíru.²³⁰

²²⁸ KOCMAN J.H., Médium papír, VUTIUM, Brno 2004

²²⁹ JAROLÍMEK V.A., Od rukopisu k rotačce, Josef Hokr, Praha 1941

²³⁰ KUBIČKA, R. – ZELINGER, J., Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurátorství, Grada, Praha 2004

V moderní globalizované společnosti představuje papír unifikovaný nástroj šíření informací. Papír umožňuje velmi efektivní šíření symbolických obsahů prostřednictvím písma a obrazu. Navzdory prognózám o zániku papíru jako nástroji šíření informací pod vlivem počítačové vizualizace a internetu, zůstává papír jedním z hlavních mediátorů šíření kultury v čase a prostoru.

5.6 Tapa

Cizokrajná kulturní technologie, umožňující výrobu užitkových a dekorativních látek, je spjata s tapou. Jedná se o využití vláknitých podkladových materiálů rostlinného původu určených primárně k zhotovení látek, dále pro malbu a psané záznamy.

Tapa byla vyráběna z poměrně málo opracovaných lýkových vláken fíkovníku (*Ficus cottonifolia*), chlebovníku (*Artocarpus*) nebo papírovníku (*Broussonetia papyrifera*). Svisle sloupané pruhy lýkových vláken stromů a keřů se po zvlhčení rozklepávaly dřevěnými palicemi na podložce. Takto zpracovávaná hmota disponovala po následném usušení a vybělení na slunci lehkostí a tenkostí. Přirozená barva tapy je bělavá až světle hnědá. Tapu lze zdobit otisky rukou a listů, prostřednictvím šablon nebo štočků, našíváním kousků perleti, peří a semen. Tapa se používala nejenom k výrobě oděvů (např. jako bederní zástěrka, plášť, šátek přes ramena), ale také k běžnému užití (např. příkrývka, lůžko). Tapa představovala zároveň materiál, který sloužil k výrobě masek.

Technologie výroby tapy byla známa ve starověké Číně (ostrov Tchaj-wan) již v 8. století př. n. l. Výroba tapy je však spjata zejména s Oceánií, v jejichž různých oblastech doznala specifického označení (Tonga *ngatu*, Samoa *siapo*, Fidži *masi*, Hawai *kapa*, Nový Zéland *aute* a Rotuma *'uha*).²³¹

Z antropologické perspektivy tapa představuje specifické médium šíření informací v konkrétní kulturní oblasti, a proto ji lze považovat jak za kulturní artefakt, tak za cenný zdroj empirických dat o konkrétní společnosti.

²³¹ NEICH R. – PENDERGRAST M. – PFEIFFER K., *Traditional Tapa Textiles of the Pacific*, Thames and Hudson, London 1998

6. Závěr

Cílem diplomové práce bylo potvrdit následující hypotézy a předpoklady:

1. Malířské, grafické, tiskové, moderní a experimentální techniky představují negenetické mediátory šíření kultury a symbolických obsahů v čase a prostoru. Z kulturologického hlediska je lze chápat jako svébytný jev „sui generis“.
2. Mediátory umožňují transmisi a replikaci sémiotické báze kultury a fungují jako významné nadindividuální determinanty lidského chování a prožívání.
3. Autonomní vývoj těchto mediátorů v průběhu dějin lidské kultury vedl ke vzniku nového typu reality.

K tomu, abychom pochopili, jak velký význam měli tyto mediátory na člověka, je nezbytné neprovádět jejich analýzu odděleně, nýbrž studovat je jako vzájemně spjatý unikátní systém. Z tohoto důvodu jsem v této práci jednotlivé replikační techniky analyzovala z holistické perspektivy s cílem postihnout jejich význam, smysl a funkci v dějinách vývoje lidské kultury jako integrované totality. Tento přístup mi umožnil překročit úzké hranice speciálních věd, které se tradičním fenoménem malířských, grafických, tiskových, moderních a experimentálních technik zabývají. Význam přikládám zejména zjištění, že prostřednictvím těchto mediátorů vznikla kvalitativně nová symbolická vrstva reality, která dnes ovlivňuje a determinuje životy lidí na celé planetě.

7. Summary

Subject of this thesis – in the vein of cultural studies – is aimed on analysis of painting, diagrammatic and printing techniques as specific non-genetic information replicators. There is a specific class of mediators as an influence on human culture, which is responsible for transmission of symbols and meanings in time and space also. Thesis consists of five relatively autonomous parts; dedicated to description, analysis and interpretation of unique replication techniques in meanings of their technological, social and cultural potential. The main objective of this paper was to create synthetic and interdisciplinary study presenting replicatory techniques (of scripture and images) as a *sui generis* phenomenon and integral part of cultural systems, which have a fundamental influence on human behaviour and people's experiences as members of particular culture. From the cultural studies point of view, the meaning of these cultural transmitters lays in fundamental, prolonging, continuous preservation of historical and cultural heritage. Simultaneously, they create normative framework and they contribute to creation of models in the sphere of artificial reality, which has an influence on perception and world interpretation as a whole.

8. Literatura

8.1 Odborná literatura

- ADAM, R.: *Česká malba 1985-2005: Sbírka Richarda Adama*, Mediagate s.r.o., Brno 2006
- ARNASON, H. H. – PRATHER, M. F. – WHEELER, D.: *A History of Modern Art*, Thames and Hudson, London 1998
- AVRIL, F.: *Buchmalerei am Hofe Frankreichs (1310-1380)*, Prestel, München 1978
- BAHN, P. G.: *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1998
- BALEKA, J.: *Výtvarné umění (Výkladový slovník)*, Academia, Praha 2002
- BARTÁK, J.: *Z dějin polygrafie: tisk novin a časopisů v průběhu staletí*, Votobia, Praha 2004
- BARTOŇ, J.: *Úvod do technologie ofsetu*, Nakladatelství grafické školy, Praha 2003
- BERNARDS, B. – DAWSON, D.: *Freud at Work: Lucian Freud in Conversation with Sebastian Smee*, Alfred A. Knopf, London 2006
- BEWICK, T.: *A Memoir of Thomas Bewick*, The Cresset Press, London 1961
- BIEDERMANN, H.: *Höhlenkunst der Eiszeit: Wege zur Sinndeutung der ältesten Kunst Europas*, DuMont, Köln 1984
- BLAND, D.: *A History of Book Illustration*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1969
- BLÁHA, R.: *Karel Klíč-vynálezce hlubotisku: Sborník k 30. výročí úmrtí (1841-1926)*, Orbis, Praha 1957
- BOHATCOVÁ, M.: *Česká kniha v proměnách staletí*, Panorama, Praha 1990
- BOLDAN, K. et al.: *Codex gigas – Ďáblova bible: tajemství největší knihy světa*, Národní knihovna České republiky, Praha 2007
- BRANDL, E. J.: *Australian Aboriginal Paintings in Western and Central Arnhem Land*, Australian Institute of Aboriginal Studies, 1973
- BRŮŽA, J.: *Příprava desek pro tisk s plochy*, Státní nakladatelství technické literatury, Praha 1955
- CALKINS, R. G.: *Illuminated Books of the Middle Ages*, Thames and Hudson, London 1983
- CARGUÉ, B.: *Stil und Erinnerung. Französische Hofkunst im Jahrhundert Karls V. und im Zeitalter ihrer Deutung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2004
- CEJPEK, J. a kol.: *Dějiny knihoven a knihovnictví*, Karolinum, Praha 2002
- CENNINI, C.: *Kniha o umění středověku*, Vladimír Žikeš, Praha 1946

- CLARK, J. M.: *The Abbey of St Gall as a Centre of Literature and Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1926
- COLE, A.: *Art of the Italian Renaissance Courts*, The Everyman Art Library, London 1997
- ČEPELÁK, L. – LUTTERER, V.: *Hlubotisk*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1988
- ČERNÝ, J. – HOLEŠ, J.: *Sémiotika*, Portál, Praha 2004
- DESCHAMPS, E. B. – HILLAIRE, CH. – CHAUVET, J. - M.: *Dawn of Art. The Chauvet Cave: The Oldest Known Paintings in the World*, Harry N. Abrams, New York 1996
- DOSTÁL, M.: *Tomáš Císařovský*, KANT – Karel Kerlický, České Budějovice 2003
- DUFFY, S. – MACSHAIRÁIN, A. – MOYNES, J.: *Medieval Ireland: An Encyclopedia*, Routledge, New York and London 2004
- DUNBABIN, K. M.: *The Roman Banquet: Images of Conviviality*, University Press, Cambridge 2003
- ECO, U. ed.: *Dějiny krásy*, Argo, Praha 2005
- ECO, U. ed.: *Dějiny ošklivosti*, Argo, Praha 2007
- ECO, U.: *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, Harvard University Press, Cambridge and Massachusetts 1988
- ECKARDT, G.: *Die Malerei des Rokoko*, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1972
- EKSCHMITT, W.: *Paměť národů*, Orbis, Praha 1974
- EMLER, F. – KOTRBA, E.: *Jak dělat linoryt a jiné grafické techniky*, Mladá Fronta, Praha 1964
- EVANS, G.: *Hockney's Pictures*, Thames and Hudson, London 2007
- FAJT, J. ed.: *Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády posledních Lucemburků 1310-1437*, Academia, Praha 2006
- FERDINAND, A.: *Art of the Maya*, Thames and Hudson, London 1970
- FERRARI, G. E. – MELLINI, G. L. – SALMI, M.: *The Grimani Breviary*, Thames and Hudson, London 1972
- FRÝD, N.: *Mexická grafika*, SNKLU, Praha 1955
- FUČÍKOVÁ, E.: *Die Kunst am Hofe Rudolfs II.*, Werner Dausien, Hanau 1988
- GAEHDE, J. E.: *Carolingian Painting*, G. Braziller, New York 1976
- GECK, E.: *Johannes Gutenberg. Vom Bleibuchstaben zum Computer*, Inter Nationes, Bad Godesberg 1968
- GLAISTER, G. A.: *Glossary of the Book*, George Allen & Unwin LTD, London 1960
- GLICK, T. – LIVESEY, S. J. – WALLIS, F.: *Medieval Science, Technology and Medicine an Encyclopedia*, Routledge, New York 2005

- GOLDING, J.: *Cesty k abstraktnímu umění*, Barrister & Principal, Brno 2003
- GOMBRICH, E. H.: *Příběh umění*, Mladá fronta a Argo, Praha 2003
- GOYA Y LUCIENTES, F.: *Los Caprichos*, Dover, New York 1969
- HAAB, A.: *Mexican Graphic Art*, George Wittenborn, New York 1957
- HARLE, J. C.: *The Art and Architecture of the Indian Subcontinent*, Yale University Press, New Haven and London 1994
- HARRISONOVÁ, H.: *Malování akvarelem, olejovými a akrylovými barvami*, Svojtka & Co., Praha 2000
- HASELOFF, G.: *Die Psalterillustration im 13. Jahrhundert. Studien zur Buchmalerei in England, Frankreich und Niederländern*, Kiel 1938
- HÉGR, M.: *Malba, materiály a techniky*, Orbis, Praha 1953
- HELMUT, D.: *Maya Handschrift der Sächsischen Landesbibliothek Dresden: Kodex Dresdensis*, Akademie, Berlin 1962
- HENKER, M.: *Von Senefelder zu Daumier: Die Anfänge der litographischen Kunst*, K. G. Saur, München 1988
- HIND, A. M.: *A History of Engraving & Etching from the 15th Century to the Year 1914*, Dover Publications, New York 1985
- HLAVÁČEK, I.: *Knihy a knihovny v českém středověku: Studie k jejich dějinám do husitství*, Karolinum, Praha 2005
- HLAVÁČEK, J. – ŠEVČÍKOVI, J. a J.: *Karel Malich: Objekty, pastely, kresby*, Nadace „Lidé výtvarnému umění – výtvarné umění lidem“, Ústí nad Labem 1998
- HOUSE, R. H. – ROUSE, M. A.: *Manuscripts and their Makers: Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200–1500*, Harvey Miller Publishers, Turnhout 1999
- HŘEBÍČKOVÁ, B. A.: *Recepty starých mistrů aneb Malířské postupy středověku*, Computer Press, Brno 2006
- HUG, A. – JUNGE, P. – KÖNIG, V.: *Die Tropen. Ansichten von der Mitte der Weltkugel*. Kerber Verlag, Leipzig 2008
- HUIZINGA, J.: *Podzim středověku*, H&H, Jinočany 1999
- HULL, D.: *Celtic and Anglo-Saxon Art: Geometric Perspectives*, Liverpool University Press, Liverpool 2004
- HULTS, L. C.: *The Print in the Western World*, The University of Wisconsin Press, London 1996
- HUMFREY, P.: *Titian*, Phaydon, London 2007
- HUYGHE, R. ed.: *Umění renesance a baroku*, Odeon, Praha 1970

- HÜTT, W.: *Deutsche Malerei und Graphik 1750–1945*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1986
- ILGENFRITZ, H.: *Der Kupferstich*, Verlag der Kunst Dresden, Dresden 1958
- JAROLÍMEK, V. A.: *Od rukopisu k rotačce*, Josef Hokr, Praha 1941
- JEEP, J. M.: *Medieval Germany: An Encyclopedia*, Garland, New York a London 2001
- JELÍNEK, J.: *Umění v zrcadle věků: počátky umělecké tvorby*, Moravské zemské muzeum – Ústav Anthropos Brno, Brno 1990
- JOACHIMIDES, CH. M. – ROSENTHAL, N. ed.: *American Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1913-1993*, Prestel, Munich 1993
- KABÁT, K.: *Knihtisk a jeho vývoj v Československu*, Spolek faktorů knihtiskáren v Československé republice, Praha 1936
- KAPR, A.: *Johannes Gutenberg: Persönlichkeit und Leistung*, Urania-Verlag, Leipzig 1988
- KNEIDL, P.: *Z historie evropské knihy. Po stopách knih, knihtisku a knihoven*, Svoboda, Praha 1989
- KNEIDL, P.: *Senefelder a litografie (K 200stému výročí Senefeldrova vynálezu litografie 1796 – 98)*, Dobruška, Praha 1997
- KLEINER, F. S. – MAMIYA, CH. J.: *Gardner's Art Through The Ages: A Global History*, Wadsworth Publishing Company, Belmont 2008
- KLEINERT, F. S. – NEALE, M. ed.: *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture*, Oxford University Press, Melbourne 2000
- KOCMAN, J.H.: *Médium papír*, VUTIUM, Brno 2004
- KOLÁŘ, J.: *Slovník metod: okřídlený osel*, Gallery, Praha 1999
- KOPTA, F.: *Hlubotisk: technika tisku z hloubky*, Nakladatelství Práce, Praha 1950
- KÖPPL, L. – KÖPPLOVÁ, B.: *Dějiny světové žurnalistiky I.: Celý svět jen v novinách*, Novinář, Praha 1989
- KOSCHATZKY, W.: *Die Kunst der Graphik: Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Residenz Verlag, Salzburg 1973
- KRÁL J.: *Moderní knihařství*, Sursum, Brno 1999
- KRÁSA, J.: *České iluminované rukopisy 13./16. století*, Odeon, Praha 1990
- KREJČA, A.: *Techniky grafického umění*, Artia, Praha 1981
- KRISTELLER, P.: *Kupferstich und Holzschnitt in Vier Jahrhundert*, Bruno Cassirer, Berlin 1921
- KROUPA J.: *Školy dějin umění: Metodologie dějin umění I.*, Masarykova univerzita, Brno 2007

- KUBIČKA, R. – ZELINGER, J.: *Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurátorství*, Grada, Praha 2004
- KURTH, J.: *Der Japanische Holzschnitt*, R. Piper & Co, München 1922
- KÜHN, H.: *Eiszeitmalerei 50 000 – 10 000 v. CHR.*, R. Piper & Co Verlag, München 1956
- KVĚT, J.: *Iluminované rukopisy královny Rejčky*, Česká Akademie věd a umění, Praha 1931
- KVĚT, J.: *Italské vlivy na pozdně románskou knižní malbu v Čechách*, 1927
- LAMING, A.: *Lascaux am Ursprung der Kunst*, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1962
- LANGMUIR, E. – LYNTON, N.: *Art & Artists*, Yale University Press, New Haven and London 2000
- LASSAIGNE, J. – MINERVINOVÁ, F.: *Edgar Degas*, Odeon, Praha 1985
- LAZAREV, V.: *Svět Andreje Rubleva*, Vyšehrad, Praha 1981
- LEGRAND, F. C. – BONNIER, B. – MUSIL, R.: *Félicien Rops*, Národní galerie, Praha 1994
- LEJA, M.: *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, Yale University Press, New Heaven 1993
- LEWIS-WILLIAMS, D.: *Mysl v jeskyni: vědomí a původ umění*, Academia, Praha 2007
- LINDAUROVÁ, L. – MEISSNEROVÁ, A. ed.: *Česká malba 1985-2005. Sbírka Richarda Adama*, Mediagate s.r.o., Brno 2006
- LOSOS, L.: *Techniky malby*, Aventinum, Praha 1994
- LOYN, H. R.: *The Middle Ages: A Concise Encyclopaedia*, Thames and Hudson, London 1991
- LÜLFING, H. – TEITGE, H. E.: *Handschriften und alte Drucke*, Edition Leipzig, Leipzig 1981
- MALINA, J. ed.: *Panoráma antropologie: biologické – sociální – kulturní. Čas lovců: Aktualizované dějiny paleolitu*, Brno 2009
- MALINA, J. – MALINOVÁ, R.: *Dvacet nejvýznamnějších archeologických objevů dvacátého století*, Svoboda, Praha 1991
- MARCO, J.: *O grafice*, Mladá fronta, Praha 1981
- MARKS, C.: *World Artists 1950-1980*, The H. W. Company, New York 1984
- MASÁK, J.: *Kreslíme a malujeme*, Práce, Praha 1976
- MATOUŠEK, V. - DUFKOVÁ, M.: *Jeskyně a lidé*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1998
- MATYÁŠOVÁ, E. – ZAPLETALOVÁ, A.: *Litografie aneb Kamenotisk. Počátky české litografie 1819-1850 k 200. výročí vynálezu litografie Aloisem Senefelderem*, Umprum a Národní galerie v Praze, Praha 1996

- MAYER, R.: *The Artist's Handbook of Materials and Techniques*, Viking Penguin, New York 1981
- MAYR-HARTING, H.: *Ottonian Book Illumination: An Historical Study*, Harvey Miller, London 1999
- MAZAL, O.: *Byzanz und das Abendland: Katalog einer Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Österreichische Nationalbibliothek*, Wien 1981
- MEGGS, P. B.: *A History of Graphic Design*, Viking, New York 1986
- MERREL, J.: *Bible v českých zemích od nejstarších dob do současnosti*, Česká katolická charita, Praha 1956
- MITTELSTÄDT, K.: *Albrecht Dürer*, Heuschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1986
- MOHEN, J. P.: *Prehistoric Art. The Mythical Birth of Humanity*, Pierre Terrail, Paris 2002
- MOSZYNSKA, A.: *Abstract Art*, Thames and Hudson, New York 1990
- MÜLLER-KRUMBACH, R.: *Alte Fächer*, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur, Weimar 1988
- NEES, L.: *Early Medieval Art*, Oxford University Press, Oxford 2002
- NEICH, R. – PENDERGRAST, M. – PFEIFFER, K.: *Traditional Tapa Textiles of the Pacific*, Thames and Hudson, London 1998
- NEWHALL, B.: *The History of Photography*, Secker & Warburg, London 1982
- ODEHNAL, A.: *Grafické techniky*, ERA, Brno 2005
- OLBRICH, H.: *Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Koehler & Amelang, Leipzig 1990
- PÄCHT, O.: *Book Illumination in the Middle Ages: An Introduction*, Harvey Miller, London 1994
- PARRAMÓN, J. M.: *Velká kniha o olejomalbě*, Svojtka a Vašut, Praha 1996
- PATURI, F. R.: *Zeugen der Vorzeit: Auf den Spuren europäischer Vergangenheit*, Econ Verla Düsseldorf, Wien 1976
- PEERS, G.: *Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium*, Pennsylvania State University Press, Philadelphia 2005
- PEŠINA, J.: *Mistr Vyšebrodského cyklu*, Odeon, Praha 1982
- PONDĚLÍČEK, I.: *Fantaskní umění, jeho vývoj a souvislosti*, Vodnář, Praha 2002
- POSPISZYL, T.: *Petr Kvíčala: červenec 1984 až 28. 2. 2006*, Arbor Vitae, Praha 2006
- PRESSER, H.: *Johannes Gutenberg in Zeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Taschnebuch Verlag GmbH, Hamburg 1967

- RAMBOUSEK, J.: *Dřevořez, dřevoryt a příbuzné techniky*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1957
- RAMBOUSEK, J.: *Litografie a ofset*, V. Poláček, Praha 1948
- RAND, H.: *Hundertwasser*, Benedikt Taschen, Köln 1993
- REMBERT, V. P.: *Hieronymus Bosch*, Slovart, Praha 2007
- REYNAUD, N.: *Jean Fouquet. Les Heures d'Etienne Chevalier*, Faton, Dijon 2006
- ROYT, J.: *Slovník biblické ikonografie*, Karolinum, Praha 2006
- ROYT, J.: *Středověké malířství v Čechách*, Karolinum, Praha 2002
- ŘEZNÍČEK, R.: *Ofsetový tisk (Technika a technologie ofsetového tisku, výroba tiskových desek)*, ROH – PRÁCE, Praha 1954
- SALZMAN, M. R.: *On Roman Time: The Codex-calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity*, University of California Press, Berkeley 1990
- SANDLER, L. F.: *The Psalter of Robert de Lisle in the British Library*, Harvey Miller, London 1983
- SANKALIA, H. D.: *Pre-Historic Art in India*, Vikas, New Delhi 1978
- SARVIG, O.: *Edvard Munch: Graphic*, Flamberg Verlag, 1965
- SIM, S. ed.: *The Routledge Companion to Postmodernism*, Routledge, London 2001
- SKOPEC, R.: *100 let fotografie: historický přehled vývoje fotografie*, E. Beaufort, Praha 1939
- SKOPEC, R.: *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*, Orbis, Praha 1963
- SLÁNSKÝ, B.: *Technika malby, malířský a konzervační materiál, díl I.*, Paseka, Praha a Litomyšl 2003
- SMITH, R.: *Encyklopedie výtvarných technik a materiálů*, Slovart, Praha 2000
- SMITH, R. – WRIGHT, M. – HORTON, J.: *Škola kreslení a malování*, Slovart, 2003
- SPĚVÁČEK, J.: *Václav IV. 1361-1419*, Svoboda, Praha 1986
- STAHL, H.: *Picturing kingship. History and painting in the Psalter of Saint Louis*, The Pennsylvania State University Press, Philadelphia 2008
- STAIKOS, K. S.: *The History of the Library in Western Civilization II: From Cicero to Hadrian*, Oak Knoll Press & DE GRAAF Publishers BV, Kotinos 2005
- SUCKALE, R. – WENIGER, M. – WUNDRAM, M. ed.: *Gotika*, Slovart, Praha 2007
- SVOBODA, J. A.: *Čas lovců*, Archeologický ústav Akademie věd České republiky, Brno 1999
- SVOBODA, J. A.: *Mistři kamenného dláta: Umění pravěkých lovců*, Panorama, Praha 1986
- SVOBODA, J. A. ed.: *Prehistorické jeskyně*, Archeologický ústav AV ČR, Brno 2002
- SVOBODA, L. a kol.: *Encyklopedie antiky*. Academia, Praha 1973

- ŠABOUK, K.: *Encyklopedie světového malířství*, Academia, Praha 1975
- ŠERÝCH, J.: *Michael Rentz fecit: Michael Jindřich Rentz, dvorní rytec hraběte Šporka*, Karolinum, Praha 2007
- ŠETLÍK, J. ed.: *Theodor Pištěk*, Galerie Pecka, Praha 2007
- ŠMAHEL, F.: *Cesta Karla IV. do Francie: 1377-1378*, Argo, Praha 2006
- ŠVÁCHA, R. – PLATOVSKÁ, M.: *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958/2000*, Academia, Praha 2007
- TALBOTOVÁ RICEOVÁ, T.: *Umění Střední Asie*, Odeon, Praha 1973
- TESAŘ, A.: *Technologie offsetu*, Polygrafický průmysl, Praha 1972
- THIEME, U.: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künsten von der Antiken bis zur Gegenwart I. – XXX.*, E. A. Seemann, Leipzig 1907-1950
- THOSS, D.: *Französische Gotik und Renaissance in Meisterwerken der Buchmalerei: Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Österreichische Nationalbibliothek, Wiener 1978
- TOBOLKA, Z.: *Kniha. Její vznik, vývoj a rozbor*, Orbis, Praha 1949
- TURNER, J. ed.: *The Dictionary of Art*, Grove I. – XXXIV., New York 1996
- URBAN, J.: *František Ronovský*, JAKURA, Praha 2007
- VACKOVÁ, J.: *Nizozemské malířství 15. a 16. století*, Academia, Praha 1989
- VINCENT, H. P.: *Daumier and His World*, Northwestern University Press, Evanston 1968
- VITRUVIUS: *Deset knih o architektuře*, Svoboda, Praha 1979
- VOIT, P.: *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*, Libri, Praha 2006
- VOLF, J.: *Dějiny českého knihtisku do roku 1848*, Arthur Novák, Praha 1926
- VOLF, P.: *Tomáš Císařovský. Obrazy z let 1988-2003*. BB/art, Praha 2004
- WALTHER, K. K.: *Lexikon der Buchkunst und Bibliophilie*, VEB Bibliographisches Institut Leipzig, Leipzig 1987
- WHEELER, D.: *Art Since Mid-Century 1945 to the Present*, Thames and Hudson, London 1991
- WHITE, R.: *Prehistoric Art: The Symbolic Journey of Humankind*, Harry N. Abrams, New York 2003
- WHITLEY, D. S.: *Handbook of Rock Art Research*, Altamira Press, Walnut Creek 2001
- WIRTH, J.: *Les Marges à Drôleries des Manuscrits Gothiques (1230-1350)*, Librairie Droz, Genève 2008
- ZÁVRT, Č.: *Z dějin českého knihtiskařství*, Hejda & Zbroj, Mladá Boleslav 1939

8.2 Zdroje literatury na internetových adresách

http://armenianstudies.csufresno.edu/iaa_miniatures/index.htm

http://expositions.bnf.fr/fouquet/enimages/expo_us/index.htm

http://findarticles.com/p/articles/mi_m1310/is_1991_July/ai_11102254

http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/south_asia/7361994.stm

<http://news.nationalgeographic.com/news/2008/02/080205-afghan-paintings.html>

<http://www.basilalkazzi.com/>

<http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsidt=1551991>

<http://www.cisarovsky.cz/>

<http://www.environment.gov.au/index.html>

<http://www.ericfischl.com/>

<http://www.gebroedersvanlimburg.nl/deutsch/index.php>

<http://www.highbeam.com/doc/1G1-60004588.html>

<http://www.hockneypictures.com/>

<http://www.intratext.com/IXT/ITA2766/>

<http://www.jaroslav-rona.cz/>

<http://www.jstor.org/pss/1512633>

<http://www.jstor.org/pss/3047919>

<http://www.jstor.org/pss/3050929>

<http://www.jstor.org/pss/874701>

[http://www.jstor.org/sici?sici=00393630\(199502\)40%3A1%3C65%3AANOTAO%3E2.0.CO%3B2-7](http://www.jstor.org/sici?sici=00393630(199502)40%3A1%3C65%3AANOTAO%3E2.0.CO%3B2-7)

<http://www.jstor.org/stable/1506721?seq=3>

<http://www.mbs-brasses.co.uk/>

<http://www.petrpastrnak.cz/>

<http://www.tonyscherman.com/frames/mainframeex.html>

<http://www.touchon.com/>

<http://www.votruba.cz/>

9. Seznam užitých ilustrací v textu

9.1 Seznam ilustrací užitých v kapitole Malířské techniky

1. francouzská jeskyně Chauvet (33 000 - 25 000 let), nástěnné vyobrazení medvěda.

>http://2.bp.blogspot.com/_FG6FBf0jnyA/ScRPl1L4jtI/AAAAAAAAABI/yst7nKrPGaE/S220-h/ChauvetBearHeadCloseup300px.jpg>.

2. indická jeskyně Bhimbetka (12 000 – 7 000 př. n. l.), antropomorfní a zoomorfní malby na skalním povrchu.

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://tourism.webindia123.com/tourism/monuments/caves/bhimbetka/bhimbetka.jpg&imgrefurl=http://tourism.webindia123.com/tourism/monuments/caves/bhimbetka/index1.htm&usg=__UZix7nYsnwVmNJmTVNo1_WeplsA=&h=165&w=279&sz=55&hl=cs&start=66&um=1&tbnid=gzpfjoAVF6RKBM:&tbnh=67&tbnw=114&prev=/images%3Fq%3DBhimbetka%2Bprehistoric%2Bart%26ndsp%3D20%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3DN%26start%3D60%26um%3D1>.

3. kut-kut v originální modifikaci tradiční enkaustiky v kombinaci s vrstvenou tkaninou a rytým efektem.

><http://en.wikipedia.org/wiki/index.html?curid=5861418>>.

4. švýcarský malíř Paul Klee (1899-1940), akvarel *Červené a bílé kupole* (1914).

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://www.nrw-museum.de/output/content/pics/werkabbildungen/K/B_Klee_Rote_u_w_Kuppeln_1914.jpg&imgrefurl=http://www.nrw-museum.de/output/controller.aspx%3Fcid%3D100%26detail%3D2%26detail2%3D199&usg=__RFbiFemkjIc5G8NII-icw8QlIJ0=&h=350&w=329&sz=144&hl=cs&start=3&um=1&tbnid=3y56Yrfx9jTliM:&tbnh=120&tbnw=113&prev=/images%3Fq%3Daquarell%2BPaul%2BKlee%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3DG%26um%3D1>.

5. francouzský malíř Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901), kvaš *Linger Longer Loo* (1894).

><http://www.allposters.com/sp.asp?CID=E2B5DD36C609465E963CBE5EDBF31015&search=&c=c&apnum=1951625&startat=>>.

6. kubánský malíř Wilfredo Lam (1902-1982), kvaš *Džungle* (1943).

>http://en.wikipedia.org/wiki/Image:%27The_Jungle%27,_gouache_on_paper_painting_by_Wifredo_Lam,_1943,_Museum_of_Modern_Art.jpg>.

7. pravé křídlo cestovního oltáře *Wiltonský diptych* (1395 – 1399), zhotovené v temperě.

>[http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:The_Wilton_Diptych_\(Right\).jpg](http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:The_Wilton_Diptych_(Right).jpg)>.

8. americký malíř Robert Vickrey (1926), tempera *Tylerův labyrint* (2005).

>http://www.acagalleries.com/dynamic/artwork_display.asp?ArtworkID=635>.

9. mexický malíř Rufino Tamayo (1899-1991), olejomalba *Muž a žena* (1972).

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://www.adanigallery.com/Tamayo/LargeImages/Manandwoman.jpg&imgrefurl=http://www.adanigallery.com/Tamayo/Manandwoman.html&h=400&w=305&sz=19&hl=cs&start=181&um=1&usg=__Y3IEsTIE7P_39ZSQIk7azJdusWE=&tbnid=DLhfdW7SVhRqCM:&tbnh=124&tbnw=95&prev=/images%3Fq%3DRufino%2BTamayo%26start%3D180%26ndsp%3D20%26um%3D1%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3DN>.

10. chilský malíř Roberto Matta (1911-2002), olejomalba *Přinášející světlo bez bolesti* (1955).

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://www.artinthepicture.com/artists/Roberto_Matta/pain.jpeg&imgrefurl=http://www.mentalfloss.com/blogs/archives/20357&usg=__jZKCZM_sX1INMAWcbj3YgjbyLNQ=&h=549&w=819&sz=199&hl=cs&start=31&um=1&tbnid=i-kUyudM8OqJhM:&tbnh=97&tbnw=144&prev=/images%3Fq%3DRoberto%2BMatta%2Bpaintings%26ndsp%3D20%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3DN%26start%3D20%26um%3D1>

11. francouzský malíř Georges Mathieu (1921), olejomalba *Jeho maličkost premiér* (1987).

>http://imgpublic.artprice.com/img/classifieds/original/408/408131_1.jpg>.

12. francouzský malíř Odilon Redon (1840-1916), pastel *Svatý Jan* (1892).

><http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/redon/redon.st-john.jpg>>.

13. herbář *Wiener Dioskurides* (512), iluminace *Aloe*.

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://www.ruhr-uni-bochum.de/adventskalender/2004/grafiken_tag/tag15/AloeWienDiosk.jpg&imgrefurl=http://www.ruhr-uni-bochum.de/php-bin/advkalcontent-2004.php%3Ftag%3D15&usg=__4B2FVtL8bCEldggERs8v9AGZ5S0=&h=241&w=200&sz=18&hl=cs&start=10&um=1&tbnid=hefcyT3RSUwssM:&tbnh=110&tbnw=91&prev=/images%3Fq%3DWiener%2BDioskurides%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3DG%26um%3D1>.

14. *Evangeliiář z Lindisfarne* (715-721), ukázka dekorativní iluminace.

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://www.dot-domesday.me.uk/lindisfarne.jpg&imgrefurl=http://www.dot-domesday.me.uk/northumbria.htm&usg=__VtNi-bCUNf4g78G1nu8bMSqX0I0=&h=284&w=300&sz=61&hl=cs&start=75&um=1&tbnid=Q3ASXFKS9G_20M:&tbnh=110&tbnw=116&prev=/images%3Fq%3Dgospels%2BLindisfarne%26ndsp%3D20%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3DN%26start%3D60%26um%3D1>.

15. kompilativní rukopis *Liber floridus* (1090-1120), iluminace *Drak*.

>http://en.wikipedia.org/wiki/File:Liber_Floridus_page_scan_A,_ca._1460.jpg>.

9.2 Seznam ilustrací užitých v kapitole Grafické a tiskové techniky a problematika ex libris

1. japonský tiskař Toshusai Sharaku (2. polovina 18. století), polychromovaný dřevořez *Otani Oniji II* (1794). Jedná se o stylizovaný portrét japonského herce.

>http://www.metmuseum.org/toah/ho/09/eaj/ho_JP2822.htm>.

2. německý malíř a grafik Albrecht Dürer (1471-1528), dřevořez označovaný jako *Uzel se srdčtým znakem* (1506–1507).

>http://www.mfa.org/collections/search_art.asp?coll_keywords=D%C3%BCrer+&coll_start=91>.

3. český grafik Josef Váchal (1884-1969), barevný dřevořez *Démon slatě* z knihy Šumava umírající a romantická (1931) představuje originální soubor grafik.

>http://www.vachal.cz/ukazky/sumava/Demon_slate.jpg>.

4. švýcarský malíř a grafik Félix Edouard Vallotton (1865-1925), dřevořez bílé linie *Lež* (1898) tvoří součást série *Intimités* (Důvěrnosti, 1898).

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/paris1890s/prints/vallotton_mensonge.gif&imgrefurl=http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/paris1890s/vallottonmensonge.html&usg=__u6BADupn2CCezXofX34XwdGAR Ys=&h=285&w=356&sz=23&hl=cs&start=4&um=1&tbnid=QTegkUkaw5ZqKM:&tbnh=97&tbnw=121&prev=/images%3Fq%3DVallotton%2Bintimit%25C3%25A9s%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3DG%26um%3D1>.

5. francouzský grafik a ilustrátor Paul Gustav Doré (1832-1883), dřevoryt *Cesta na měsíc* (1870).

><http://www.vintage-views.com/eshop/home.php?cat=404>>.

6. francouzský malíř a grafik Pablo Picasso (1881-1973), barevný linoryt *Bakchanále* (1959).

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://www.artinfo.com/media/image/24395/Picasso_JacquelineauxCheveux.jpg&imgrefurl=http://www.artinfo.com/artists/profile/111/pablo-picasso/&h=140&w=114&sz=8&hl=cs&start=53&um=1&usg=__YL6Tfkfnb9jnqf0PSaXuhz vNJm0=&tbnid=sObZposxDMXvtM:&tbnh=93&tbnw=76&prev=/images%3Fq%3Dlinocut%2Bpicasso%26start%3D40%26ndsp%3D20%26um%3D1%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3DN>.

7. anonymní Mistr Hracích karet (Meister der Spielkarten) použil techniku mědirytu k ilustracím hracích karet. Zobrazená žena je označována jako *Květinová dáma*.

><http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Meister+der+Spielkarten%3A+Kartenspiel%3A+Blumen-Dame>>.

8. český rytec a kreslíř Václav Hollar (1607–1677) zachytil prostřednictvím techniky mědirytu četná evropská města. Tato zobrazení reprezentuje grafika „*Dlouhý pohled*“ na *Londýn ze Southwarku* (1647).

><http://www.britannica.com/EBchecked/topic-art/235433/11110/Detail-from-Long-View-of-London-from-Southwark-engraving-by#tab=active~checked%2Citems~checked>>.

9. český malíř a grafik František Tichý (1896-1961) uplatnil techniku suché jehly v listě *Indičtí ekvilibristé* (1940).

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://www.galerie-art-praha.cz/fileadmin/sys/katalog_images/aukce_090425/obraz-264_m.jpg&imgrefurl=http://galerie-art-praha.cz/nabidka-del/vysledkova-listina/%3Flist_jnav_click%3D8%26%26sort%3Dautor&usg=__IMuBGKqd7mGoCjmeUA6POPIKgQQ=&h=115&w=150&sz=10&hl=cs&start=21&um=1&tbnid=ALjP9DfwjzF2jM:&tbnh=74&tbnw=96&prev=/images%3Fq%3Dtich%25C3%25BD%2Bsuch%25C3%25A1%2Bjehla%26ndsp%3D20%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3DN%26start%3D20%26um%3D1>.

10. český malíř a rytec Max Švabinský (1873–1962) vytvořil v mezzotintě list *Bílá kamélie* (1910).

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://www.galerieonline.cz/images_obrazy/f_1411p.jpg&imgrefurl=http://www.galerieonline.cz/obraz/umelec.php%3Fid%3D46&usg=__4gTuiOjW6Au5vx8C_66tq-ahy0o=&h=106&w=140&sz=5&hl=cs&start=3&um=1&tbnid=qUMgUBmG6Yl4HM:&tbnh=70&tbnw=93&prev=/images%3Fq%3Db%25C3%25ADl%25C3%25A1%2Bkam%25C3%25A9lie%2B%25C5%25A1vabinsk%25C3%25BD%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3DG%26um%3D1>.

11. francouzský malíř běloruského původu Marc Chagall (1887-1985) realizoval technikou leptu biblické téma *Abrahám a tři andělé* (1956).

>http://www.franklinbowlesgallery.com/NY/Artists/Chagall/Pages/Etchings/bible/CHAG0723P_Plate_7.htm>.

12. český grafik Tavík František Šimon (1877–1942) vyjádřil atmosféru francouzských bulvárů akvatintou *Porte Saint Martin v Paříži* (1909).

>http://www.frederickbakerinc.com/collection_i7949018.html?catId=279703>.

13. španělský malíř Francisco José de Goya (1746–1828) vytvořil grafický soubor *Caprichos* (1796-1797), v němž vyjádřil absurditu lidského světa jednou z mezzotint *A to byl jeho předeek* (č. 39).

><http://www.wesleyan.edu/dac/imag/1946/00D1/0040/1946-D1-40-0039-m01.html>>.

14. francouzský malíř Jean-Léon Gérôme (1824-1904) je autorem heliogravury *Egyptská tanečnice s tamburínou*.

>http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Dancer_with_tambourine.jpg>.

15. španělský malíř Eugène Delacroix (1798-1863) ztělesnil půvab zvířecího těla v litografickém listu *Královský tygr* (1829).

>http://www.metmuseum.org/toah/hd/prnt2/ho_67.630.7.htm>.

16. hrabě Karel Maria Chotek (1853-1926) provedl světlotisk *Ženy rybářů* v duchu secesního piktorialismu.

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://www.tyden.cz/obrazek/zeny-rybaru---web-4845a92cdba81_580x302.jpg&imgrefurl=http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/jak-fotil-slechtic-hrabe-chotek-ma-svou-prvni-vystavu_63471.html&usg=__-NS-IPXNIAdDzVY_SwY59F2dzJE=&h=302&w=580&sz=105&hl=cs&start=43&um=1&tbnid=ZgsS87ADWKWdXM:&tbnh=70&tbnw=134&prev=/images%3Fq%3Dsv%25C4%259Btloti sk%26ndsp%3D20%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3DN%26start%3D40%26um%3D1>.

17. americký představitel pop artu Andy Warhola (1928 - 1987) vyjádřil grafickou technikou sítotisku téma každodennosti - *Komité 2000* (1982).

><http://www.masterworksfineart.com/inventory/2040>>.

9.3 Seznam ilustrací užitých v kapitole Knih tisk a problematika inkunábulí

1. Guttenbergovy litery.

>http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Metal_movable_type.jpg>.

2. první česká inkunábule *Kronika trojanská* (1468).

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://simonak.eu/images/obrazky_ostatni_strany/h_k/2_3_3.jpg&imgrefurl=http://simonak.eu/index.php%3Fstranka%3Dpages/h_k/2_3.htm&usg=__aGpfSTSBsY3GkaP9OKOAMpUVEX8=&h=515&w=344&sz=65&hl=cs&start=4&um=1&tbnid=ZMiQKdCvgDWleM:&tbnh=131&tbnw=88&prev=/images%3Fq%3Dkronika%2B trojansk%25C3%25A1%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3DN%26um%3D1>.

9.4 Seznam ilustrací užitých v kapitole Moderní a experimentální techniky

1. americká představitelka abstraktního expresionismu Lee Krasner (1908-1984) zhotovila koláž *Ptáci mluví* (1955).

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://www.thecityreview.com/krasnr4.jpg&imgrefurl=http://www.thecityreview.com/krasner.html&usg=__KNrkFk05MMWyUr-gsv8Ns1LwSKg=&h=360&w=349&sz=85&hl=cs&start=12&um=1&tbnid=Vc-4-0XgyntjrM:&tbnh=121&tbnw=117&prev=/images%3Fq%3DLee%2BKrasner%2Bcollage%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3DG%26um%3D1>.

2. americký umělec francouzského původu Arman (vlastním jménem Armand Fernandez, narozen 1928) zkomponoval asambláž *Housle jako kříž* (1962).

>http://www.armanstudio.com/work-arman-violon_en_croix-585-2-1962-eng.html>.

10. Příloha – obrazová dokumentace



1. francouzská jeskyně Chauvet (33 000 - 25 000 let),
pravěká nástěnná malba *Chagalovy koně*.



2. americký malíř Tony Scherman (1950),
enkaustika *Svádění Oidipa* (2001).



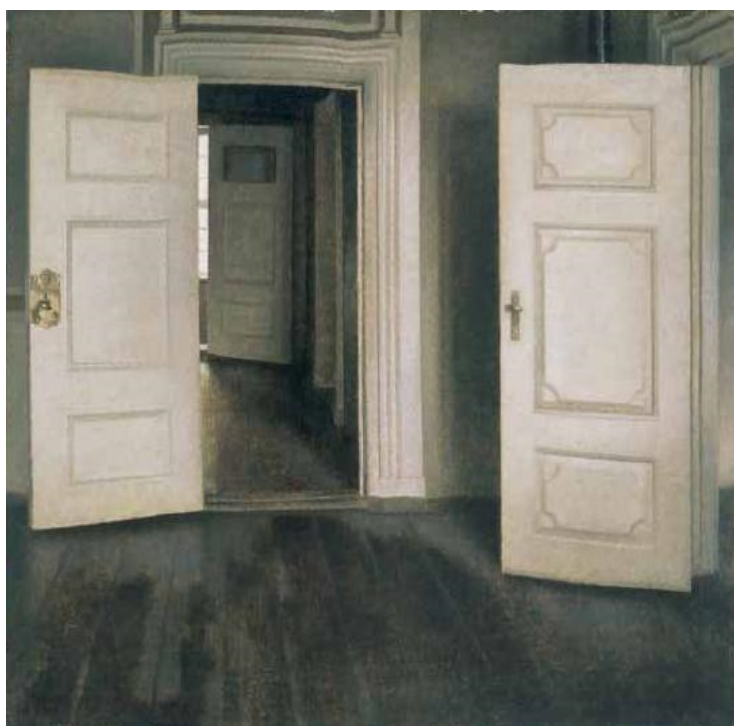
3. americký malíř Winslow Homer (1836-1910),
akvarel *Červená košile na Floridě* (1904).



4. anglický malíř E. C. Burne-Jones (1833-1898),
kvaš *Perseus a mořské nymfy* (1876).



5. italský malíř Tintoretto (1518-1594),
olejomalba *Zuzana a starci* (1555 – 1556).



6. dánský malíř Wilhelm Hammershoi (1864-1901)
olejomalba *Bílé dveře* (1905).



7. americká malířka Georgia O'Keeffe (1887-1986),
olejomalba *Orientální vlčí máky* (1928).



8. britský malíř Lucian M. Freud (1922),
olejomalba *Dívka s bílým psem* (1951 – 1952).



9. anonym, státní manuál *Notitia Dignitatum* (425-433),
iluminace *Jin a jang*.



10. alsaská abatyše Herrada z Landsberga (kolem 1130-1195),
iluminované kompendium *Hortus deliciarum* (1185), iluminace *Peklo*.



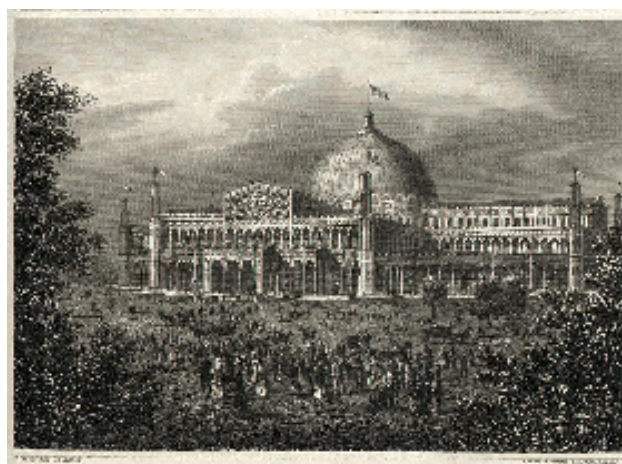
11. francouzský malíř a iluminátor Jean Fouquet (kolem 1420- 1481 kolem), *Les Grandes Chroniques de France* (Velké kroniky Francie, 1461), *Slavnostní banket na počest Karla IV.*



12. francouzský iluminátor a malíř Jean Pucelle (kolem 1300- 1334), svět „sui genesis“ v drolerii rukopisu *Hodinky královny Jeanne d'Evreux* (1325-1328).



13. německý malíř a grafik Albrecht Dürer (1471-1528),
lept *Svatý Jeroným ve své pracovně* (1514).



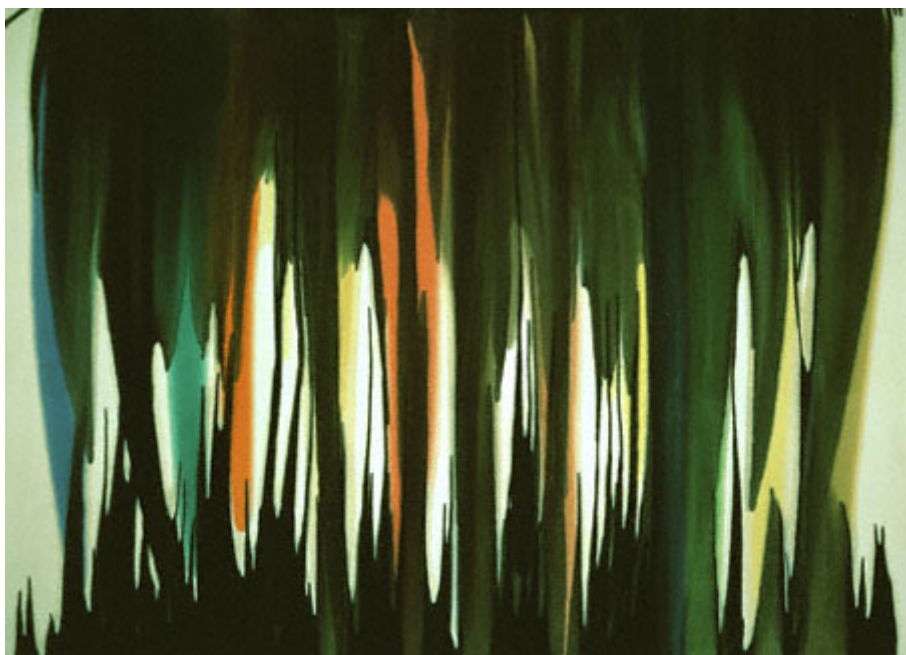
14. německý nakladatel Herrmann Julius Meyer (1826-1909),
knižní oceloryt *Pohled na newyorský Crystal Palace* (1855).



15. belgický grafik a malíř Félicien Rops (1833–1898),
měkký kryt *Siesta* (1879).



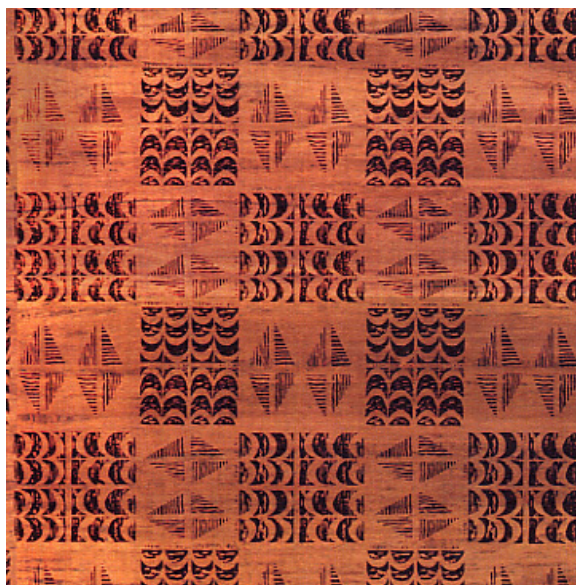
16. afro-americký umělec Romare Bearden (1911-1988),
fotokoláž *Modrý stín* (1972).



17. americký malíř Morris Louis (1912-1962),
akryl *Ambi IV* (1959).



18. mayský iluminovaný *Kodex madridský* (1200-1250),
vyobrazení boha deště Chaaka na amatlu.



19. ukázka tapy (kapy) z Havajských ostrovů.

10.1 Zdroje obrazové dokumentace na internetových adresách

1. francouzská jeskyně Chauvet (33 000 - 25 000 let), pravěká nástěnná malba *Chagallovy koně*.

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://www.bradshawfoundation.com/chauvet/images/chauvet-hyena.jpg&imgrefurl=http://www.bradshawfoundation.com/chauvet/page5.php&usg=__Zu4ZNvdxBWYlchHnrsiY_auWHRwQ=&h=260&w=360&sz=109&hl=cs&start=33&um=1&tbnid=AP70rSK59QQi7M:&tbnh=87&tbnw=121&prev=/images%3Fq%3Dchauvet%26ndsp%3D20%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3DN%26start%3D20%26um%3D1>.

2. americký malíř Tony Scherman (1950), enkaustika *Svádění Oidipa* (2001).

>http://www.tonyscherman.com/images_series/Oedipus/pages/03622.htm>.

3. americký malíř Winslow Homer (1836-1910), akvarel *Červená košile na Floridě* (1904).

>http://www.nga.gov/cgi-bin/timage_f?object=55588&image=13601&c=homerwc>.

4. anglický malíř E. C. Burne-Jones (1833-1898), kvaš *Perseus a mořské nymfy* (1876).

><http://www.usp.nus.edu.sg/victorian/painting/bj/paintings/p3.html>>.

5. italský malíř Tintoretto (1518-1594), olejomalba *Zuzana a starci* (1555 – 1556).

><http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>>.

6. dánský malíř Wilhelm Hammershoi (1864-1901), olejomalba *Bílé dveře* (1905).

> http://www.artinthepicture.com/paintings/Vilhelm_Hammershoi/White-Doors/>.

7. americká malířka Georgia O'Keeffe (1887-1986), olejomalba *Orientální vlčí máky* (1928).

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://www.artsconnected.org/artsnetmn/environ/okeeg01d.jpg&imgrefurl=http://www.artsconnected.org/artsnetmn/environ/okeeffe5.html&usg=__9YM5iLtIrzsrIHMmPhL1JOSVuOU=&h=308&w=425&sz=21&hl=cs&start=21&um=1&tbnid=hDNZvdifeuh--M:&tbnh=91&tbnw=126&prev=/images%3Fq%3DGeorgia%2BO%25C2%25B4%2BKeeffe%26ndsp%3D20%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3DN%26start%3D20%26um%3D1>.

8. britský malíř Lucian M. Freud (1922), olejomalba *Dívka s bílým psem* (1951 – 1952).

>http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Freud%2C_girl-white-dog.jpg>.

9. anonym, státní manuál *Notitia Dignitatum* (425-433), iluminace *Jin a jang*.

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://labrujita8.files.wordpress.com/2009/01/180px-notitia_dignitatum_-_magister_peditum_41.jpg&imgrefurl=http://labrujita8.wordpress.com/2009/01/20/taijitu/&usg=__D_YHYkXKM68bmIsmi5rSRFS-bnM=&h=260&w=180&sz=21&hl=cs&start=9&um=1&tbnid=76jz8pzLxIVHxM:&tbnh=112&tbnw=78&prev=/images%3Fq%3DNotitia%2BDignitatum%26ndsp%3D20%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3DN%26um%3D1>.

10. alsaská abatyše Herrada z Landsberga (kolem 1130-1195), iluminované kompendium *Hortus deliciarum* (1185), iluminace *Peklo*.

>http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hortus_Deliciarum_-_Hell.jpg>.

11. francouzský malíř a iluminátor Jean Fouquet (kolem 1420- 1481 kolem), *Les Grandes Chroniques de France* (Velké kroniky Francie, 1461), *Slavnostní banket na počest Karla IV*.

>http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Banquet_Charles_IV.jpg>.

12. francouzský iluminátor a malíř Jean Pucelle (kolem 1300-1334), *Hodinky královny Jeanne d'Evreux* (1325-1328), svět „sui genesis“ v drolerii.

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://www.landesmuseen.ch/ci/01_zuerich/05_diens_tleistungen/bibliothek/e/jde_123v_h.jpg&imgrefurl=http://www.landesmuseen.ch/e/zuerich/dienstleistungen/bibliothek/faksimile.php&usg=__swEDHIcaF15KFw-ngkKGR3TujpU=&h=380&w=253&sz=41&hl=cs&start=6&um=1&tbnid=p0YBDUWiu59ZdM:&tbnh=123&tbnw=82&prev=/images%3Fq%3Dhours%2BJeanne%2Bd%25E2%2580%2599Evreux%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3DN%26um%3D1>.

13. německý malíř a grafik Albrecht Dürer (1471-1528), lept *Svatý Jeroným ve své pracovně* (1514).

><http://www.aiwaz.net/hires.htm?image=uploads/gallery/st-jerome-in-his-study-1083.jpg?length=47>>.

14. německý nakladatel Herrmann Julius Meyer (1826-1909) je autorem knižního ocelorytu *Pohled na newyorský Crystal Palace* z publikace *The United States Illustrated* (1855).

><http://shop.vendio.com/vortecpan/item/791998659/index.html>>.

15. belgický grafik a malíř Félicien Rops (1833–1898), měkký kryt *Siesta* (1879).

><http://www.ciger.be/rops/techniques/gravure/gd-sieste.html>>.

16. afro-americký umělec Romare Bearden (1911-1988), fotokoláž *Modrý stín* (1972).

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://images.artnet.com/artwork_images/97523/163232t.jpg&imgrefurl=http://www.artnet.com/galleries/Inventory.asp%3Fgid%3D97523%26cid%3D13619&usg=__yWXT8Orst0wJtconC3sjfZ7dCt4=&h=126&w=185&sz=10&hl=cs&start=3&um=1&tbnid=AZwsHIOuXYDyrM:&tbnh=69&tbnw=102&prev=/images%3Fq%3DRomar%2BBearden%2Bblue%2Bshade%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3Dg%26um%3D1>.

17. americký malíř Morris Louis (1912-1962), akryl *Ambi IV* (1959).

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://artscenecal.com/ArtistsFiles/LouisM/LouisMJPGs/MLouis3D.jpg&imgrefurl=http://artscenecal.com/ArtistsFiles/LouisM/LouisMFile/LouisMPics/MLouis3.html&usg=__KZEG5wvHmT6o2hsNIp01-PPX3y4=&h=325&w=454&sz=32&hl=cs&start=17&um=1&tbnid=jiSk02IIgJt4M:&tbnh=92&tbnw=128&prev=/images%3Fq%3DMorris%2BLouis%2Bacryl%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3Dg%26um%3D1>.

18. mayský iluminovaný *Kodex madridský* (1200-1250), vyobrazení boha deště Chaaka na amatlu.

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://www.mayacodices.org/images/m073b.jpg&imgrefurl=http://www.mayacodices.org/&usg=__bYwI2B2grnGpZuINxBCITB1rtGc=&h=784&w=800&sz=322&hl=cs&start=6&um=1&tbnid=owO5QG66EYhkcM:&tbnh=140&tbnw=143&prev=/images%3Fq%3Dcodex%2Bmadrid%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3Dg%26um%3D1>.

19. ukázka tapy (kapy) z Havajských ostrovů.

>http://images.google.cz/imgres?imgurl=http://paperislandonline.com/store/media/paper/ss_size1/Tapa12x12.jpg&imgrefurl=http://www.paperislandonline.com/store/paper.html&usg=__MvjFEnvnhIB_ykK7R_Pg3xeYZas=&h=150&w=150&sz=9&hl=cs&start=27&um=1&tbnid

=eDUVlypteHg-

tM:&tbnh=96&tbnw=96&prev=/images%3Fq%3Dtapa%2Bpaper%26ndsp%3D20%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3DN%26start%3D20%26um%3D1>.

Evidenční list

Uživatel potvrzuje svým podpisem, že si zapůjčil tuto diplomovou práci. V případě jejího užití ji uvede v seznamu literatury a bude ji řádně citovat jako každý jiný pramen.

| Datum | Jméno a příjmení | Použito pro práci (název) | Název katedry (pracoviště) | Podpis |
|--------------|-------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|---------------|
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |

